

Encyklopädie

der

evangelischen Kirchenmusik.

Bearbeitet und herausgegeben

von

S. Kümmerle.

Vierter Band.
W—Z.
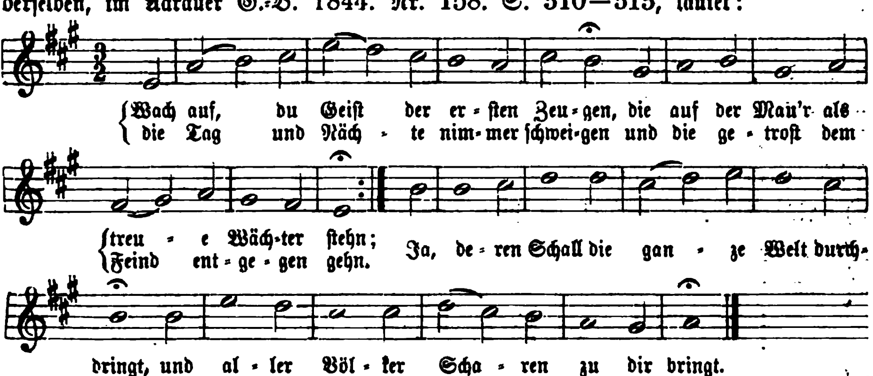


Gütersloh.

Druck und Verlag von C. Bertelsmann.

1895.
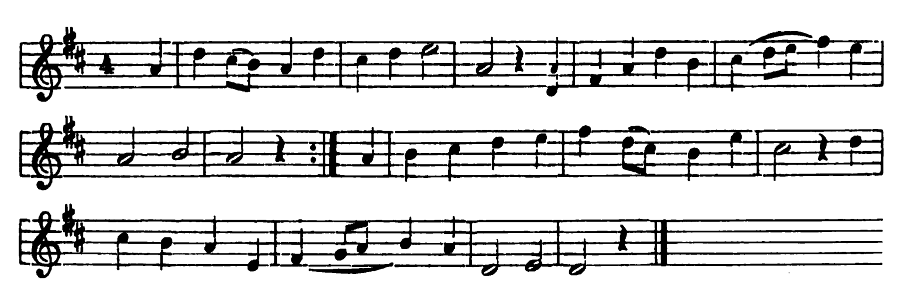
W.

Wach auf, du Geist der ersten Zeugen, Choral. Dieses in den Gesangbüchern der Gegenwart vielverbreitete Missionslied von Karl Heinrich v. Bogatzky erschien in dessen „Übung der Gottseligkeit in allerley Geistlichen Liedern.“ Halle 1750. S. 206 als ein Bittlied „um treue Arbeiter in die Ernte des Herrn“[1]) und war von Anfang an auf die Weise „Dir, dir Jehovah, will ich singen“ verwiesen, welche auch seine kirchlich giltige geblieben ist. Doch sind neuerdings auch zwei eigene Melodien für das Lied hervorgetreten. Die eine derselben, im Aarauer G.-B. 1844. Nr. 158. S. 310—313, lautet:



Man nimmt, in Ermangelung irgend welcher bestimmten Angabe oder auch nur Andeutung, gewöhnlich an, die neuen Melodien dieses Gesangbuchs werden vom Herausgeber desselben, dem bekannten Dichter Abraham Emanuel Frölich, oder von dessen Bruder, dem Musiker Theodor Frölich erfunden sein. Einem von beiden wird also auch unsre Melodie, die übrigens weiteren Eingang bis jetzt nicht gefunden hat, zugehören. — Die zweite eigene Weise von Konrad Kocher erschien in dessen Zionsharfe 1855. I. Nr. 917. S. 429 erstmals gedruckt und ist dort auf S. 557 als sein Eigentum ausdrücklich beglaubigt. Sie heißt im Original:

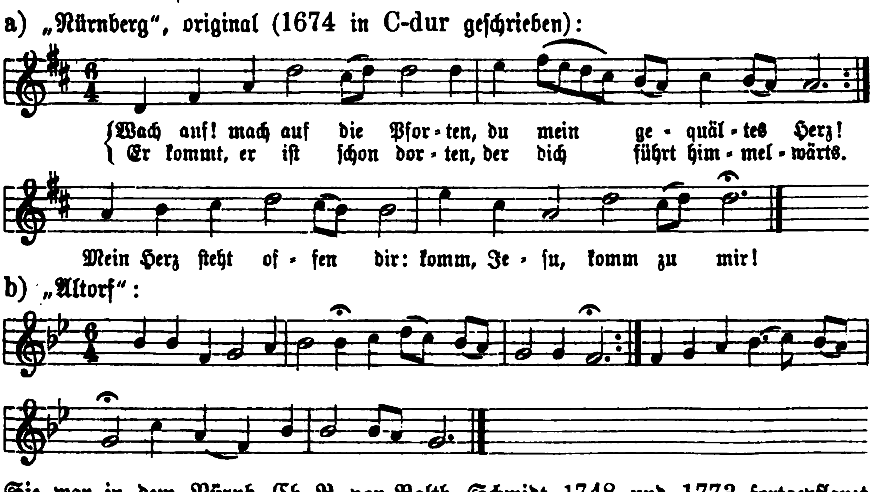
[1]) Es darf nicht, wie Koch, Gesch. des Kirchenlieds IV. S. 477 thut, mit „Wach auf, du Geist der treuen Zeugen, die vorbezeugt den lautern Sinn“ von Aug. Herm. Francke 1701, bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 321. S. 495 und im Wernig. G.-B. 1738. 1746. Nr. 471. S. 468 verwechselt werden. Dieses ist überall, auch bei König 1738 auf die Mel. „Entfernet euch, ihr matten Kräfte“ verwiesen.



und ist bis jetzt von Jakob und Richter, Ch.=B. 1873. II. Nr. 1316. S. 989 und Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 168. S. 109 (hier mit der einzigen Änderung des ersten Tons der zweiten Zeile, a statt d) aufgenommen worden.

Wach auf, mach auf die Pforten. Choral. Dr. Johann Sauberts Lied erschien zugleich mit seiner eigenen Melodie von Johann Löhner (vgl. den Art.) in „Johann Sauberts Verneuete Kirchenandacht, in Fünf Betrachtungen verfaßet &c." Nürnberg 1674. S. 44.[1]) Von da kam Lied und Weise in das Nürnb. G.=B. 1677. Nr. 795. S. 854—856 mit der besondern Gebrauchsanweisung: „Wann ein Krancker das H. Abendmal zu Hauß empfahen will." Die Melodie, die durch die Chiffer „J. L." als Löhner zugehörig beglaubigt ist, war nach dem Zeugnis Dretzels, Ch.=B. 1731. S. 335 in ihrer originalen Fassung in „Nürnberg", „Ein wenig verändert" aber in „Altorf" im Kirchengebrauch. Diese beiden Formen sind:

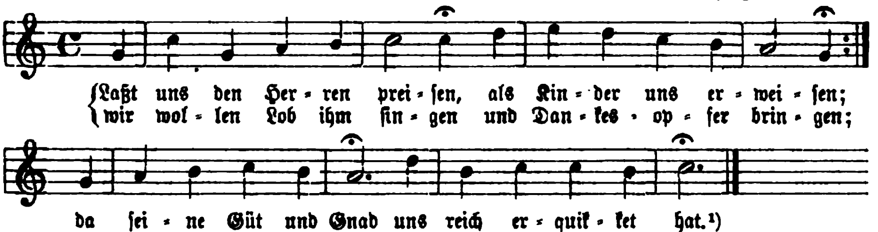
a) „Nürnberg", original (1674 in C-dur geschrieben):



Sie war in dem Nürnb. Ch.=B. von Balth. Schmidt 1748 und 1773 fortgepflanzt und auch von König, Harm. Liederschatz 1738. S. 197, in geraden Takt umge=
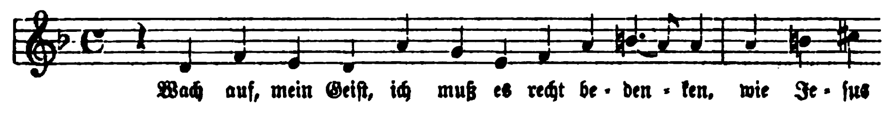
[1]) Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 188. 189. Zahn, Melodien II. S. 50. VI. S. 235. 236.

setzt, aufgenommen. Aus König entnahm sie Lützel, der wohl ihre Quelle nicht kannte, und paßte sie im Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 836. S. 686 dem Liede des Angelus Silesius „Laßt uns den Herren preisen" wie folgt an:
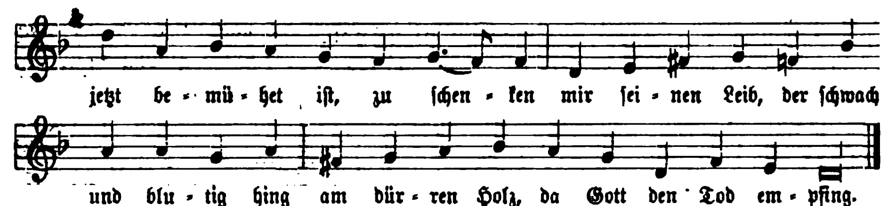


Wach auf, mein Geist, erhebe dich, Choral. Dieses Passionslied von Johann Rist erschien in dessen „Himlischer Lieder . . . Das dritte Zehn." Lüneb. 1642. Nr. 2. S. 7 mit der eigenen Melodie von Johann Schop, aus der Johann Crüger in der Praxis piet. melica 1653. Nr. 487 und im Berliner G.-B. von Runge 1653. Nr. 368. S. 577 die nachher allgemein und bleibend in den Kirchengesang gekommene Weise „O Ewigkeit, du Donnerwort" (vgl. den Art. Bd. II. S. 477—479) bildete. — Auch in ihrer ursprünglichen Fassung und mit unsrem Liede wurde die Melodie in der Geistl. Seelenharpff. Schwäbisch-Hall 1650 und Onolzbach 1665, bei Heinr. Müller, Geistl. Seelen-Musik 1659. 1668. 1684, Janus, Passionale melicum 1663, im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 141. S. 160. 161, in den späteren Ausgaben der Berl. Praxis piet. melica 1679—1712 und einigen andern Gesangbüchern fortgepflanzt. Mit dem ablaufenden 17. Jahrhundert aber verklang das Lied sowohl, als die Originalmelodie.[2])

Wach auf, mein Geist, ich muß es recht bedenken, Choral. Johann Rists Passions- oder Abendmahlslied erschien in seinen „Neuen Musikalischen Fest-Andachten . . . auf gantz Neue, von Herren Thoma Sellio . . . wolgesetzete Melodeyen . . . Lüneburg . . . Anno M.DC.LV. Nr. 22 mit der folgenden eigenen Melodie von Selle:
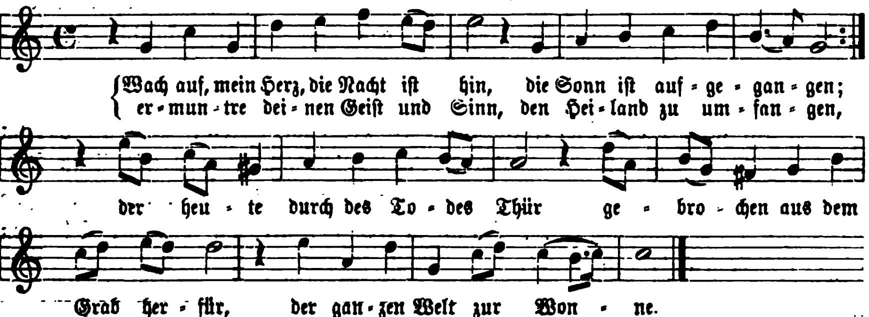


[1]) Eine zweite Melodie für das Saubertsche Lied brachte das Hamb. Ch.-B. von Friese. 2te Ausg. 1712. S. 135, aber sie ist nicht weiter bekannt geworden. Man findet sie neu gedruckt bei Zahn, a. a. O. II. Nr. 2243. S. 50.

[2]) Eine zweite Melodie zum vorliegenden Liede schrieb noch Peter Sohren für seinen „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 214. S. 283—284; sie hat jedoch keinerlei weitere Beachtung gefunden. Vgl. diese Weise neu gedruckt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5818. S. 543.



Das Lied fand keinen Anklang, und so ist auch die Melodie nicht zu weiterer Verbreitung und noch weniger zu kirchlicher Geltung gelangt. Sie stand in originaler Fassung nur noch bei Janus, Passionale Melicum 1663, dann in F-dur umgesetzt im Meininger G.-B. von 1693 (nach Zahn) und bei König, Harm. Liederschatz 1738 und 1767. S. 198.
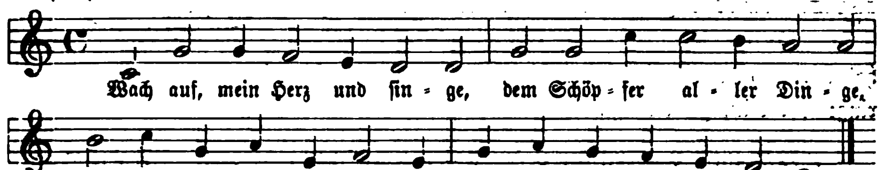
Wach auf, mein Herz, die Nacht ist hin, Choral. Das in den Gesangbüchern der Neuzeit allgemein verbreitete Lied „Am ersten Oster-Feyertage" von Laurentius Laurenti, Evangelia melodica. Bremen 1700. S. 138 kam durch das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 131. S. 196. 197 in den Kirchengesang. Es war von Anfang an auf die Melodie „Mein Herzens-Jesu, meine Lust" verwiesen, und sie (oder eine der zahlreichen andern Melodien dieses Versmaßes: 7 zeil. jamb. 8.7. 8.7. 8.8.7) ist auch seine kirchliche Weise geblieben. — Zwei eigene Melodien, die in der Folge für das Lied hervorgetreten sind, haben keine kirchliche Geltung erlangt. Die erste derselben erschien in dem „absonderlich gedruckten Büchlein einiger unbekannten Melodeyen" um 1710. S. 12, das zum Freylinghausenschen Gesangbuch gehörte. Sie heißt:



und wurde in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1245. S. 842. 1771. S. 801 dem Liede „Auf, Seele, Jesus, Gottes Lamm" von Christ. Ludwig Edeling (zuerst bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 594. S. 861 ohne eigene Melodie gedruckt) beigegeben; weitere Verbreitung hat sie nicht gefunden. — Die zweite Melodie von dem Zürcher Johann Ludwig Steiner stand in dessen „Neuem Gesang-Buch." I. Teil. Zürich 1723. Nr. XXXIV. S. 92—94, ist jedoch über diese seine Quelle nicht hinaus gekommen.[1])

[1]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 4705. S. 160 ist auch diese Steinersche Weise mitgeteilt.

Wach auf, mein Herz, und singe, Choral. Paul Gerhardts „kindlich schönes, liebliches“ Morgenlied erschien als eine der ältesten unter seinen „geistlichen Andachten“ erstmals gedruckt in der bis jetzt nur in einem defekten Exemplar noch bekannten 3. Auflage von Joh. Crügers Praxis piet. melica (1648). Nr. 1. S. 1. Es bildete von da an durch alle die vielen Ausgaben dieses wichtigen Gesangbuchs hindurch den trefflichen Anfang und ging bald in alle Kirchengesangbücher über. Seine kirchliche Melodie ist „Nun laßt uns Gott, dem Herren“, die in der Frankfurter Praxis und anderwärts ganz auf unser Lied übertragen erscheint. — Von sechs eigenen Melodien, die für das Lied gesungen worden sind, ist hier nur die älteste anzuführen, weil nur sie einigen Eingang erlangt und sich bis zur Gegenwart erhalten hat. Diese erste eigene Weise ist:
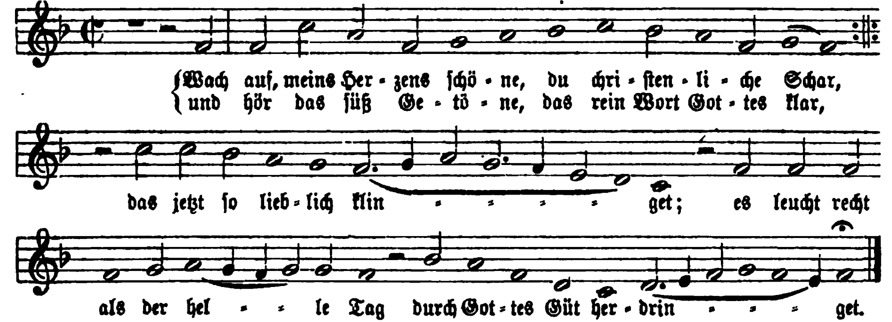


Sie erschien erstmals gedruckt bei Christoph Peter, Andachts-Zimbeln. Freiberg 1655. S. 397 und war bei Sohren, Frankf. Praxis 1668 mit „J. C.“ — dagegen ließ sie derselbe Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 826. S. 1094 anonym — bei Joh. Franck, Geistl. Sion 1674, wo sie zu dem Text „Frohlocket mit den Händen“ gesetzt ist, aber mit „C. P.“ unterzeichnet, also dort Johann Crüger, hier Christoph Peter als Erfinder zugeschrieben. Hiezu bemerkt Zahn: „Die Angabe Sohrens, daß Crüger sie erfunden, scheint mir die richtige zu sein.“ In neuster Zeit ist diese Melodie wieder hervorgezogen worden im Hermannsburger Missions-Choralbuch 1876 Nr. 622. S. 232 (und zwar nach Sohren 1683 in dreiteiligen Takt umgesetzt) und bei Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 365. S. 248 in der originalen Fassung. — Eine zweite Weise steht in Daniel Speers Choral-Gesangbuch 1692. Nr. 125 und ist wohl von diesem selbst gesungen, eine dritte im Ch.-B. für das Großherzogtum Berg (von Peter Hürrthal) 1809. Nr. 13; endlich hat Friedrich Mergner noch drei Melodien für das Lied geschrieben und in „Paul Gerhardts Lieder in neuen Weisen.“ 1876. Nr. 98a. b. c. veröffentlicht.[1])

Wach auf, meins Herzens Schöne, Choral. Die Melodie dieses alten weltlichen Tageliedes hatten wir schon als Grundlage der Weise „Es ist gewißlich an der Zeit“ (vgl. den Art. Bd. I. S. 381. 382) anzuführen. So bleibt hier
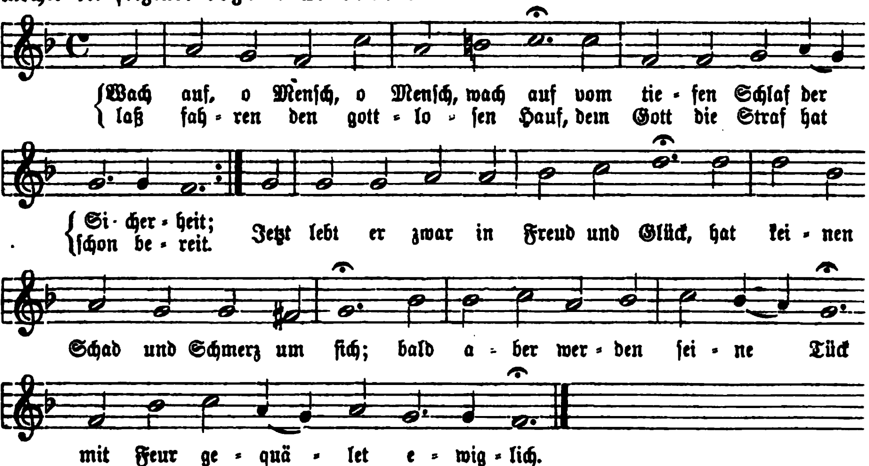
[1]) Die zweite und dritte dieser Melodien, sowie die dritte von Mergner vgl. man bei Zahn, Melodien I. Nr. 172. 173. 173b. S. 48.

nur noch die Gestaltung derselben nachzutragen, wie sie mit des Hans Sachs geistlicher Umdichtung des weltlichen Liedes zuerst in „748 Geistliche Psalmen, Hymnen, Lieder vnd Gebett &c. Nürnberg M.DC.XI (Fuhrmann). S. 726 als „Ein schone Tagweyß, von dem wort Gottes“ gedruckt erschienen ist.[1]) Hier lautet die Weise:



hat übrigens das Schicksal des Liedes geteilt und gleich diesem nur „eine ganz geringe Verbreitung“ erlangt.

Wach auf, o Mensch, o Mensch, wach auf, Choral. Johann Heermanns „Warnungsgesang, darinnen aus dem S. Bernhardo die schreckliche und unerträgliche Hellenqual dir zu Gemüte geführet wird,“ war in seinem ältesten Druck, des Dichters „Devoti Musica Cordis“. 1630. S. 11—15,[2]) mit dem Melodienhinweis „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ versehen, und diese Melodie ist auch die kirchliche Weise des Liedes geblieben. Ihr gegenüber vermochte die folgende eigene Melodie:
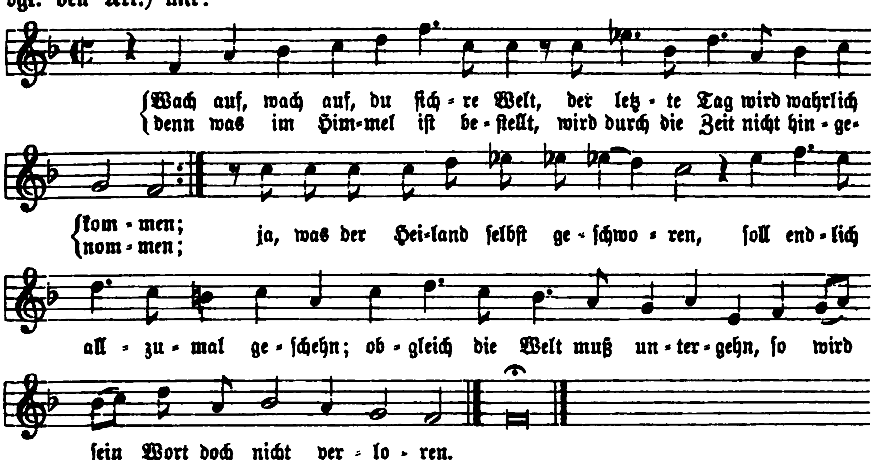


[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 82. S. 57. 58; das weltliche Original des Liedes in dessen Ausg. 1841. S 839.
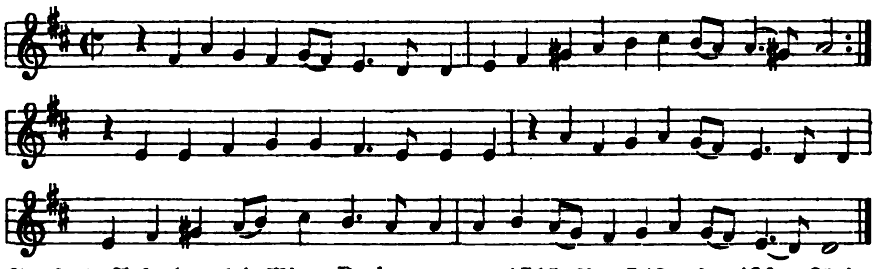
[2]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 16. S. 18—20. Wackernagel, Joh. Heermanns geistl. Lieder 1856. S. 18. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 815.

aus Witts Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 754. S. 402. 403, und vielleicht von Witt (vgl. den Art.) selbst erfunden, nicht aufzukommen und wurde nur bei König, Harm. Liederschatz 1738 und 1767. S. 457 nochmals gedruckt.

Wach auf, wach auf, du sichre Welt, Choral. Dies Lied vom jüngsten Gericht von Johann Rist brachte bei seinem Erscheinen in „Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch." Lüneb. 1651. S. 246 („Vierdter Theil. Das Achte Lied") zugleich die folgende erste eigene Weise von Jakob Schultz (Prätorius, vgl. den Art.) mit:
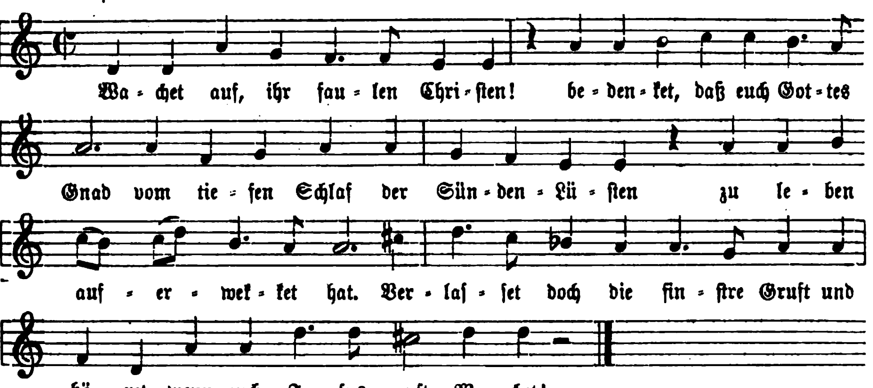


Sie fand jedoch nur bei Heinr. Müller, Geistl. Seelenmusik 1659. S. 878 (auch 1668 und 1684 erhalten), im Schleswig-Holst. G.-B. 1676 und der Frankfurter Praxis 1693 (und 1700). Nr. 1209. S. 1404 Aufnahme, dann ging sie ab. — Die kirchlich giltige Weise des Liedes wurde erst die bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 14. S. 18. 19 (Ges.-Ausg. 1741 und 1771. Nr. 32. S. 20. 21) erschienene zweite Melodie, die dort in ihrer originalen Fassung heißt:



Sie fand Aufnahme bei Witt, Psalm. sacra. 1715 Nr. 748. S. 400; König, Harm. Liederschatz 1738 und 1767. S. 458; im Wernigerod. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 723. S. 730. 731; bei Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 564 u. a., verschwand in der rationalistischen Zeit, der das Lied wohl zu ernst

war, und wurde wieder aufgenommen bei Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 193. S. 122; Layriz, Kern II. 1855. Nr. 334. S. 114; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 978. S. 459; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 310. S. 110; im Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 776. S. 633; bei Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 228. S. 167; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 420. S. 380; im Oldenb. Mel.-Buch 1874, 1891. Nr. 107. S. 33; Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 623. S. 232. 233 u. v. a.
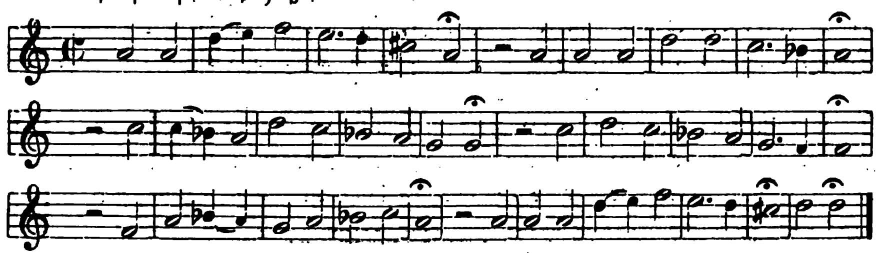
Wachet auf, ihr faulen Christen, Choral. Das Lied Ludwig Andreas Gotters von der christlichen Wachsamkeit war zuerst in dem pietistischen G.-B. Halle Schütze 1697. S. 425 anonym gedruckt.[1]) In dessen Neudruck mit Melodien, dem Darmst. G.-B. 1698. S. 393 erhielt es auch seine erste eigene Weise, die in der Folge kirchliche Geltung erlangte und sie auch behielt. Diese Melodie ist:



Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 301. S. 460 (Gesf.-Ausg. 1741. Nr. 742. S. 488. 1771. Nr. 742. S. 463); Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 516. S. 285; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 287, erste Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 126. 1777. Nr. 111; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 298. S. 145; Württ. Ch.-B. (von Keßler) 1792. Nr. 142. S. 123; Knecht-Christmann, Württ. Ch.-B. 1799. Nr. CCXIV. S. 228; Weimar. Ch.-B. 1803. Nr. 254. S. 216; Kühnau, Ch.-B. 1817—1885, z. B. 6. Aufl. 1837. Nr. 303. S. 91; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 452. S. 506. 507; ders., Zionsharfe 1855. I. Nr. 728. S. 329; Layriz, Kern III. 1855. Nr. 581. S. 122. 123; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 311. S. 110; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1192. S. 909; Hermannsb. Miss.-Ch.-B. 1876. Nr. 624. S. 233 u. s. w. — Eine zweite

[1]) Doch wird die Autorschaft Gotters durch Wetzel, Anal. hymn. II. S. 26 bezeugt. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 315. 316.

eigene Melodie aus Störls Ch.-B. 1710. 1721. Nr. 167, und vielleicht von Störl selbst erfunden, heißt:
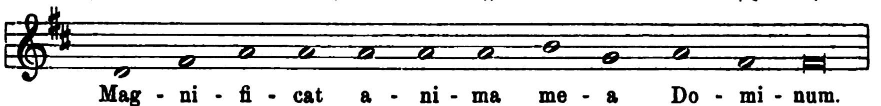


hat aber nur in Württemberg einigen Eingang erlangt und steht bei König, a. a. O. 1738. 1767. S. 287. 2te Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 125. 1777. Nr. 110; in den Vierst. Gesängen 2c. Stuttg. 1825. Nr. 200. S. 364 f.; im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 200. S. 72 und bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 724. S. 330. — Keinerlei Beachtung fanden zwei weitere Weisen, die eine von Joh. Ludwig Steiner in seinem G.-B. I. 1723. Nr. CLXX. S. 502 bis 505, die andere von Balthasar Reimann in seinem Ch.-B. 1747. Nr. 240.[1])

Wachet auf, ruft uns die Stimme, Choral. Dr. Philippus Nicolais „wunderbar hohes, machtvolles Wächterlied" „Von der Stimme zu Mitternacht, vnd von den klugen Jungfrauwen, die jhrem himmlischen Bräutigam begegnen. Matth. 25," das die „ergreifendsten Töne anschlägt, die im evangelischen Kirchengesang je vernommen worden" sind, ist „nichts anderes als ein Tagelied, umgekleidet in geistliches Gewand," und „vielleicht der letzte Klang des alten Wächtergesangs, jener seit Wolfram von Eschenbach in Gebrauch gekommenen Tage- oder Wächterlieder, welche schon im 14. Jahrhundert anfingen, als geistliche Tageweisen in die christliche Kirche übergeführt zu werden,[2]) mit unterlegtem christlichem Ruf zum

[1]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 4988 u. 4990. S. 259 sind auch diese beiden Melodien mitgeteilt. — Außerdem bringt Zahn daselbst unter Nr. 4989 noch eine fünfte Melodie; aber das ist nicht eine eigene unsres Liedes, sondern die Weise „Was hinket ihr, betrogne Seelen" (vgl. den Art.), die er selbst schon unter Nr. 4752a. S. 176 richtig zu diesem Lied hatte. — Manche neuere Choralbücher setzen unsrer obigen ersten Melodie einen Auftakt d bei, um sie auch für „Was hinket ihr 2c." brauchbar zu machen. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 331 hat dies übersehen, denn er bemerkt: „die Cöthnischen Lieder schreiben die Mel. „Wachet auf, ihr faulen Christen" vor, die aber augenscheinlich nicht paßt." Mit dem Auftakt paßt sie ganz gut.

[2]) Auch im Reformationsjahrhundert heißt es schon vor Nicolai in einem Lied von Raphael Egly (vgl. den Art.) „gestellt im J. 1583" (Druck von 1610. Königl. Bibl. in Berlin. E. 1167): „Der Wächter an der Zinnen Der Stadt Hierusalem
Weckt uns mit heller Stimme: Christus, der Bräutgam käm" 2c.
Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. S. 919. Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 69. S. 50—52. Odinga, Das deutsche Kirchenlied in der Schweiz im Reformationszeitalter. 1889. S. 78. 79.

Wachen und Beten, oder zur Auferstehung und zum Gericht am jüngsten Tage."[1]) Die zugleich mit dem Liede hervorgetretene Melodie, die „großartigste und feierlichste" Weise des evangelischen Kirchengesangs, ist mit jenem so sehr „aus einem Guße", daß es nur natürlich erscheint, wenn man neuerdings mehr und mehr der Ansicht zuneigt, beides, Lied und Weise, seien einem und demselben Munde und Herzen entflossen: Nicolai habe gleichzeitig mit dem Liede auch die Melodie gesungen.[2]) Ob er dabei für den Anfang „die Intonation des Magnificat nach dem fünften Kirchenton, wie solche bei Luk. Lossius Psalmodia 1553 fixiert ist:



benützt hat, ist so unerheblich als möglich, und auch von dem „befreundeten Tonkünstler", der Nicolai beim Concipieren seiner Weise geholfen haben soll, ist bis zur Stunde nicht die geringste Spur zum Vorschein gekommen.[3]) — Wir geben nun die drei ältesten Fassungen der Melodie: unter a) die Nicolais selbst aus dem „Frewden Spiegel deß ewigen Lebens 2c. Franckfurt a. M. M.D.XCIX." (1599). Hoch.-4°. S. 412. 413; unter b) die aus Joh. Georg Schotts „Psalmen vnd Gesang-Buch. Franckfurt a. M. M.DC.III." (1603). 12°. S. 1054, und
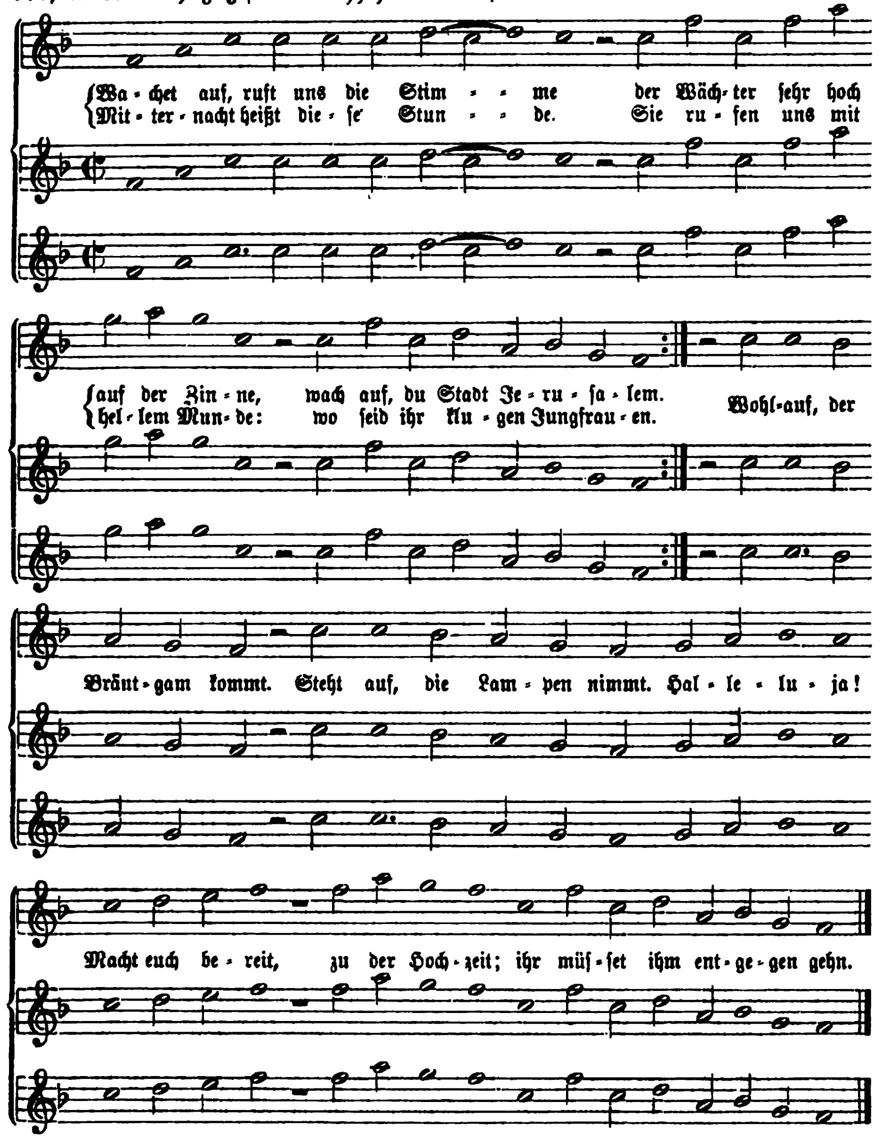
---

[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 316. Vilmar, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes. 1867. S. 164. Koch-Lauxmann, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VIII. S. 665. — Ob Lied und Weise 1597 während der Pestzeit zu Unna, oder schon 1596 zu Wildungen entstanden seien, kann hier füglich dahingestellt bleiben. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 565. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1855. I. S. 440. 441, und dagegen Curtze, Dr. Philipp Nicolais Leben und Lieder. Halle 1859. S. 93. 94.

[2]) Die früher in den Ch.-BB. fast allgemein verbreitete Angabe, Jakob Prätorius sei der Komponist der Melodie, ist jetzt längst als hinfällig erkannt. Sie beruhte darauf, daß im Hamb. Mel.-G.-B. 1604, aus dem man die Melodie allein kannte, über ihr steht: „J.(acobus) P.(rätorius) composuit", was aber im Sinne jener Zeit nur besagen will, Jakob Prätorius habe den dort stehenden Tonsatz zu ihr geliefert. — Übrigens ist dieser Jakob Prätorius der jüngere Hamburger Organist dieses Namens, der Sohn und nicht der Vater des Hieronymus Prätorius, wie v. Winterfeld, a. a. O. I. S. 367. 370 wollte; vgl. dagegen Eitner, Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 66. 67. Er war als „Jakob Schultz" auch einer der Sänger Joh. Rists.

[3]) Es war v. Winterfeld, a. a. O. I. S. 427, der mit solchen Fündlein einem Manne wie Nicolai nachhelfen zu müssen meinte; v. Tucher, Schatz II. S. 426 u. a. haben ihm nachgeschrieben, und noch heute meint Dr. Heinr. Weber, Das neue schweiz. G.-B. 1891. S. 331. 332, die Ansicht v. Winterfelds werde wohl die angemessenste sein. — Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. III. S. 377 sucht v. Winterfeld noch zu übertrumpfen; er weiß ganz bestimmt: Nicolai „schuf 1598 als Pfarrer zu Unna mit Zugrundlegung des alten Marienlobgesangs „Ave Morgensterne, erleucht uns mildiglich" aus dem 12. Jahrh. die Weisen zu seinen eigenen Liedern: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Wie schön leucht't uns der Morgenstern"; nur schade, daß er das ganz allein weiß und stumm wie ein Fisch darüber verharrt, wers ihm gesagt hat.

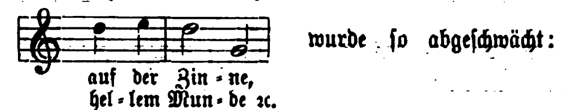
unter c) die aus dem Hamb. „Melodeyen-Gesang-Buch.“ 1604. 8°. Nr. 80. S. 374, in dem richtig gestellten Rhythmus des Prätorius:
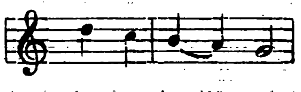


Der hohe Wert des Liedes und der Melodie wurde von Anfang an erkannt und es fanden beide bald Eingang in den Kirchengesang.[1]) Einzelne Gesangbücher freilich

[1]) Auch niederdeutsch erschien das Lied schon im Hamb. Enchiridion 1607. Vgl. Geffken, Die Hamb. Niedersächs. Gesangbücher des 16. Jahrh. 1857. S. 202 ff.

glaubten das Lied entbehren zu können: so nahm es merkwürdigerweise Johann Crüger nicht in die Berliner Praxis auf, die es dann erst in ihren spätesten Ausgaben nachbrachte,[1]) und auch im Hannovr. G.=B. 1740, im Berliner 1829, im Hamburger 1843 u. a. fehlt es. Die Gesangbücher der rationalistischen Zeit konnten das Lied im Original natürlich nicht brauchen, daher bringen sie eine pathetische „Umdichtung", eine „Ruine, durch die aber doch noch etwas von der alten Herrlichkeit hindurch blickt." Besser ging es in dieser Zeit der Verwüstung der Melodie: sie erschien den Choral=„Verbesserern" zum Glück nicht „verbesserungs=" bedürftig und kam daher, von einigen kleineren Änderungen abgesehen — der Schlußfall der zweiten Zeile z. B.



wurde so abgeschwächt:



ziemlich glimpflich davon.[2]) — Von Tonsätzen über unsre Melodie für den kirchlichen Chorgesang führen wir an: den jetzt wieder allgemein bekannten und verbreiteten Satz des Jakob Prätorius aus dem Hamb. Melodeyen=G.=B. 1604 bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 69. S. 70, v. Tucher, Schatz II. Nr. 442. S. 275, Schoeberlein=Riegel, Schatz II. Nr. 573a. S. 865. 866, auch in meinem Ch.=B. II. Nr. 299. S. 98. 99 u. s. w.; einen Satz aus der preußischen Tonschule, der nach v. Winterfeld „von Konrad Matthäi sein könnte," bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 224. S. 203. 204 und Schoeberlein=Riegel, Schatz II. Nr. 573b. S. 866—668; dann von neueren: den Mendelssohns im „Paulus". Nr. 15, auch in meinem Ch.=B. II. Nr. 298. S. 97. 98, den Schichts, Ch.=B. 1819. I. Nr. 260. S. 104 und den Julius Schäffers, Ch.=B. 1880. Nr. 143. S. 166. — Das herrlichste Kirchenmusikwerk über Nicolais Lied und Melodie, welch letztere bekanntlich auch Händel im Halleluja des Messias, in der Stelle „Der Herr wird König sein" hat anklingen lassen, hat

[1]) Nach Mützell, a. a. O. III. S. 919 in der Ausg. von 1702. S. 1287, nach Bachmann, Zur Gesch. der Berl. G.=BB. 1856. S. 340. 341 gar erst in der Ausg. von 1712.

[2]) Nur im Zürcher G.=B. 1787. Nr. 136. S. 190. 191 findet sich zu Klopstocks Lied „Selig sind des Himmels Erben" eine arge Ballhornierung der Melodie. Dr. Heinr. Weber, Das neue schweiz. G.=B. 1891. S. 339 sieht in ihr ein Original von Joh. Heinrich Egli; allein zum mindesten der ganze Abgesang ist unter Änderung weniger Töne wörtlich unsrer Melodie entnommen. Szadrowsky, Ch.=B. 1873. S. XXIX. XXX hält sie für eine bloße Umgestaltung oder vielmehr „Verunstaltung", die er in der schärfsten Weise verurteilt. Da das Zürcher G.=B. 1853. Nr. 289. S. 378. 379 und das Drei Kant.=G.=B. 1868. Nr. 345. S. 469. 470 sie fortgepflanzt haben, so verlangt Szadrowsky, man solle diese „schamlose Pfuscherarbeit" einfach ignorieren und das Lied nach der ebenfalls vorhandenen Originalmelodie singen. — Zahn, Melodien V. Nr. 8406. S. 152 giebt diese Zürcher Melodie ebenfalls als „Umbildung". Außerdem verzeichnet er unter Nr. 8407—8419. S. 152—157 noch eine ganze Anzahl von Melodien, die zu andern Liedern desselben Versmaßes geschrieben worden sind.

Seb. Bach in seiner Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" zum 27. Sonntag nach Trinitatis 1731 (25. November) geschaffen. Spitta sagt über diese „bewundernswürdige Komposition": „Der 27. Trinitatis-Sonntag kommt bekanntlich im Kirchenjahre sehr selten vor; deshalb und wegen seines hochpoetischen, geheimnisvoll feierlichen Evangeliums sah sich Bach wohl veranlaßt, ihn durch eine Tonschöpfung ersten Ranges zu schmücken. Sinnvoll ist Nicolais dreistrophiges Kirchenlied, das an das Evangelium von den zehn Jungfrauen (Matth. 25, 1—13) anknüpft, um dann in die Anschauungen des Hohenliedes und der Offenbarung Johannis (Kap. 21) hinüber zu leiten, zur Grundlage des Werkes gewählt worden. Zwischen die Strophen schieben sich Recitative und Zwiegesänge Christi und seiner Braut ein. Die drei Choralstrophen bilden genau Anfang, Mitte und Ende, und stellen den mystischen Grundton des Werkes her, welchen die Vorstellungen von der feierlichen Stille der Nacht, in welcher der himmlische Bräutigam erwartet wird, und der unsäglichen Freuden in der Herrlichkeit des neuen Jerusalem bedingten. Die erste Strophe ist Choralphantasie: in die majestätischen Rhythmen des Orchesters mischt das mit dem fünften Takte auftretende Motiv



ein heimliches Glück, das manchmal in seligem Ausdrucke überströmt; der Sopran führt die Melodie, deren poetischen Gehalt die andern Singstimmen durch Tonreihen von außerordentlicher Plastik ausdeuten. In der zweiten Strophe, einem Trio für Tenor, Geigen und Baß, klingt der mystische Ton wohl am vollsten aus. Es ist wie ein Reigen seliger Geister, was sich hier in den tiefen Lagen sämtlicher Geigen mit seltsamem, unerhörtem Ausdruck hin und her wiegt: Zion und die Gläubigen sind mit Christo eingegangen zum Fest in den Freudensaal. Die letzte Strophe, ein „Gloria, mit Menschen- und Engel-Zungen" angestimmt, tritt in schmuckloser Einfachheit auf; die herrliche Melodie erhält hier noch einmal Gelegenheit, vorzugsweise durch sich selbst zu wirken."[1]) Die Kantate ist gedruckt in der Ausgabe der Bach-Ges. Jahrg. XXVIII. Nr. 140; der Schlußchoral („Gloria sei dir gesungen") auch in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 179. S. 103, bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 299. S. 103 und mit wenigen unwesentlichen Veränderungen auch schon bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 13 (diese Fassung in meinem Ch.-B. II. Nr. 300. S. 99. 100), der sich damit seines großen Lehrers, soweit er auch in seiner ganzen Weise von ihm abgekommen war, doch noch einmal erinnerte.

---

[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 290. 291; über das Entstehungsjahr dieses Werkes das. Anhang A Nr. 33. S. 796. 797. — Eingehend hat auch v. Winterfeld, a. a. O. III. S. 331 bis 333 diese Kantate besprochen, um die er sich überdies dadurch, daß er sie in seinen Beispielen Nr 102. S. 172—219 zuerst hat abdrucken lassen, ein besonderes Verdienst erworben hat.

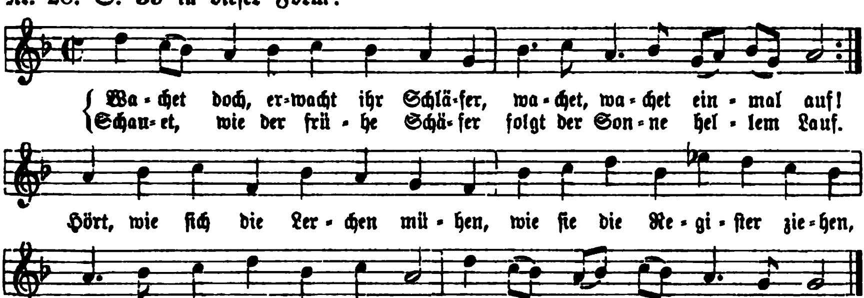
Wachet, betet, seid bereit, Kantate von Seb. Bach, Text von Salomon Franck, in Weimar für den zweiten Adventssonntag (6. Dezember 1716. Matth. 25, 31—46) geschrieben, dann in Leipzig durch die Zugabe von Recitativen, welche Franck nicht hatte, überarbeitet und am 26. Sonntag nach Trinitatis 1723 (Lukas 21, 25—36), sowie 1728 oder 1731 nochmals aufgeführt.[1]) Das große Werk über das Evangelium von der Zukunft des Herrn zum Gericht, in dessen „mystisch-großartiger Sphäre sich Bachs Genius vor allem wohl fühlte," mit dem breit auslegenden Hauptchor über das „Wachet, betet!" und vier Arien, die „eben so viele Charakterbilder von erstaunlicher Schärfe" der Zeichnung bilden, ist dadurch noch besonders wichtig, daß es in zweierlei Hinsicht einen Einblick in Bachs Weise der Kirchenmusik eröffnet. Es zeigt fürs erste, wie er die weltliche Musikform des Recitativs für die Kirchenmusik dadurch zu gewinnen wußte, daß er den kirchlichen Choral in dasselbe hineinklingen ließ: im letzten Recitativ unsrer Kantate läßt er den Choral „Es ist gewißlich an der Zeit", das deutsche Dies irae, „durch die Trompete geblasen wie aus den Wolken herab in die gewaltige Schilderung des Weltuntergangs hineintönen." Fürs zweite tritt in diesem Werk die Bedeutung des Schlußchorals bei Bach besonders hell ins Licht: „in keiner Kantate hat man unmittelbarer und stärker den Eindruck, daß der Gesamtstrom der Empfindung auf den Schlußchoral als letztes Ziel hinflute. Es ist, als vernähme man nur das Sichererwartete, was lange vorher schon im Gehöre klang, als sei nun die letzte Hülle entfernt und die Herrlichkeit des Himmels geöffnet." — Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Gesellschaft. Jahrg. XVI. Nr. 70. Kl.-A. Ausgabe Breitkopf & Härtel. Bd. VII. Nr. 70. S. 243—276; der Choral in der Mitte, Str. 10 von „Freu dich sehr, o meine Seele", und der Schlußchoral, Str. 5 („Nicht nach Welt, nach Himmel nicht") von „Meinen Jesum laß ich nicht" auch bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 205. S. 32 und Nr. 263. S. 77.

Wachet doch, erwacht, ihr Schläfer, Choral. Auf dieses Lied von Georg Philipp Harsdörffer wurde die weltliche Melodie „Daphnis ging für wenig Tagen",[2]) die jetzt mit dem Liede „Jesu, der du meine Seele" (vgl. den Art. Bd. I. S. 650. 651) allgemein kirchliche Geltung hat, zuerst über-

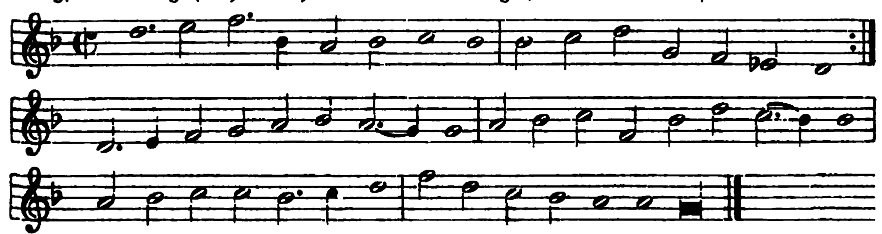
[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 561—565. II. S. 191. 192 und Anhang A. Nr. 9. S. 776. 777. Nr. 13. S. 780.

[2]) Dies weltliche Lied ist von Johann Rist, der 1645 als Daphnis aus Cymbrien Nr. 9 in den Pegnitzorden aufgenommen wurde. Vgl. Goedeke, Grundriß III. S. 18 u. 79. Zahn, Melodien VI. S. 160 ist daher im Irrtum, wenn er meint: „Daphnis aus Cymbrien ist der Name Rists im Elbschwanorden;" in diesem nannte sich Rist Palatin. Vgl. Goedeke, a. a. O. III. S. 19 und 79. — Es hat dies weltliche Lied übrigens für den Kirchengesang, noch eine weitere Bedeutung dadurch erlangt, daß der Organist Christoph Anton zu Freiberg 1651 eine zweite Melodie zu demselben sang, die als „Alle Menschen müssen sterben" (vgl. diesen Art. im Nachtrag) im Kirchengesang fortlebt.

tragen. Diese Übertragung geschah in der Frankf. Praxis piet. melica. 1662. Nr. 28. S. 39 in dieser Form:



und wurde allein in diesem Gesangbuch 1674. 1676. Nr. 28. S. 32. 1680. Nr. 28. S. 33. 1693. Nr. 18. S. 21. 22 und 1700 auch fortgepflanzt. — Bezüglich der Herkunft unsrer Melodie giebt ihre Quelle, das weltliche Liederbuch „Des Daphnis aus Cymbrien Galathee“. Hamburg 1642, in einer „Nachrede“, die ein unbekannter „A. von S.“ unterzeichnet hat, einige Aufklärung. Es ist da gesagt, etliche der im ganzen 40 Melodien seien von eben diesem „A. von S.“, etliche von Johann Schop — nämlich Nr. 13. 14. 15 und 22, die mit „J. S.“ bezeichnet sind —, die meisten von „H. P. zu A.“, d. i. Heinrich Pape in Altona. Welche aber von A. von S. und welche von Pape sind, darüber fehlt jede Andeutung.[1]) Doch ist dadurch die Autorschaft Heinrich Papes am wahrscheinlichsten geworden, vorausgesetzt, daß die Melodie hier überhaupt Original ist. — Eine zweite Weise für unser Lied von Harsdörffer erschien in der Berliner Praxis piet. melica. 1664. Nr. 30 und war mit der Namenschiffer „C. R.“ unterzeichnet, von der Zahn meint: „ob dies vielleicht Christoph Runge (den wenigstens als geistlicher Dichter bekannten Verleger) bedeutet?“ Diese Melodie lautet:



konnte aber, da das Lied in den kirchlichen Gesangbüchern keine Aufnahme fand, ebenfalls weitere Bedeutung nicht gewinnen und ist nur in den Ausgaben der Ber-

[1]) Vgl. Zahn, Melodien VI. S. 160. Also ist unsre Melodie sicher nicht von Joh. Schop, dem sie Becker, Hausmusik 1845. S. 96 u. a. zuschrieben, und nur „vielleicht“ von Heinrich Pape, wie Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 157 und 221 anmerkt. — Bemerkenswert ist auch noch, daß sie Zahn, a. a. O. IV. S. 185 schon bei Mich. Weida, G.-B. Königsb. 1648. Nr. 41 zu einem andern Text: „Ferdinand, du großer Kaiser“ gefunden hat.

liner Praxis bis 1703 forterhalten worden. — Noch weniger Beachtung fand eine dritte Melodie von Peter Sohren, die er in der Frankf. Praxis 1668. Nr. 36 veröffentlichte und auch in sein G.-B. von 1683. Nr. 859. S. 1134 aufnahm.[1])

Wachsmann, Johann Joachim, war am 1. Februar 1787[2]) zu Uthmöden in der Braunschweigischen Enklave Calvörder geboren, und wirkte nachmals in verdienstlicher Weise als Musikdirektor (Kantor) am Dom, Gesanglehrer am Domgymnasium und Musiklehrer am königl. Schullehrer-Seminar zu Magdeburg. Am 25. Juli 1853 starb er zu Barby und G. Rebling wurde sein Nachfolger als Domchor-Dirigent. Wachsmann hat neben elementaren Unterrichtswerken für Gesang und Klavierspiel, sowie einigen Liederheften, die folgenden kirchenmusikalischen Sachen geschrieben:

1. Choralmelodien (Mel.-Buch) zum Magdeb. G.-B. Magdeb. 1822. Heinrichshofen. 4⁰. — 2. Altargesänge beim heiligen Abendmahl mit Orgel und den dazu gehörigen Chören. Ebendas. 1828. Part. — 3. Religiöse Gesänge zum Gebr. beim Gottesdienst für Männerchöre. Enthaltend: Communion-Gesänge, Liturgien, Motetten, Choräle ꝛc. Ebendas. 2 Hfte. Part. 4⁰. — 4. Gesammelte Motetten für S. A. T. u. B. herausgegeben von Wachsmuth. Ebendas. 1. Lief. Nr. 1—3. Part.[3])

Wacht auf, ihr Christen alle, seid nüchtern allzugleich, Choral. Dies Lied, eine „Christlike vormaninge thor beteringe vnses Sündhafftigen, leuendes" ist in niederdeutscher Fassung bis jetzt zuerst aus dem Hamb. Enchiridion. 1558. Bl. LXXV bekannt. Doch war es, wie Wackernagel meint, „nach den Reimen zu urteilen ursprünglich hochdeutsch," wenn er es so auch erst bei Koler, Christl. Hausgesänge. I. Nürnb. 1569. Nr. XCIII gefunden habe.[4]) In dem genannten Hamb. Enchiridion ist es überschrieben: „tho singen im thone, De sünne ys vorblicken" und damit auf eine weltliche Melodie gewiesen, die im 16. Jahrhundert in verschiedenen Fassungen weit verbreitet war. Sie findet sich zum weltlichen Liede „Die Sonne ist verblichen" bei Forster, „Der dritt teyl, viler schöner Teutscher Liedlein ꝛc." Nürnb. 1549. Nr. 42.[5]) Von Verwendungen der Melodie zu geistlichen Texten sind bekannt: 1. zum Liede „Herr Gott, im Himmelsthrone" vom jüngeren Mag. Paulus Eber für seine Schwester

---

[1]) Bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6806. S. 186 ist auch diese Sohrensche Weise mitgeteilt.
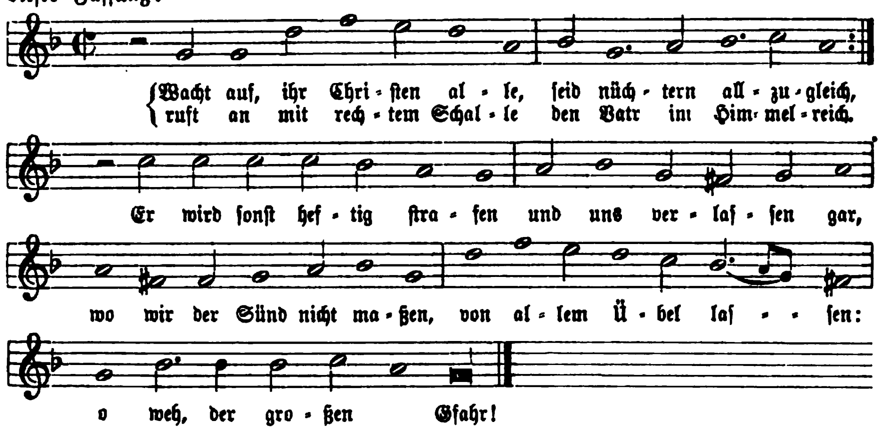
[2]) Die Angaben bei Fétis, Biogr. des Musiciens VIII. S. 390 und bei dem ihn wörtlich übersetzenden Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 232 über Vornamen und Geburtsdatum Wachsmanns sind unrichtig.

[3]) Hofmeisters Handbuch der musik. Litteratur. Bd. VII. S. 511 verzeichnet bei diesem Werk den Namen irrtümlich „J. J. Wachsmuth"; vgl. dagegen Euterpe 1874. S. 183. — Einzelne Motetten und Lieder Wachsmanns finden sich auch in den Sammlungen Palmes, so z. B. in dessen „Geistliche Männerchöre". Nr. 3a.

[4]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 168. S. 107. 108.

[5]) In der Fassung bei Forster hat sie samt dem weltlichen Liede Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. Nr. 116. S. 215—217 mitgeteilt.

Helene verfaßt und 1561 in einem Einzeldruck mit unsrer Melodie veröffentlicht. Beide fanden Aufnahme in den „Psalmen vnd Geystliche Gesang ꝛc." Zürich 1570. S. 477. — 2. zu Selneckers Osterlied „Dir sei Dank, o Herr Christe" in dessen „Christl. Psalmen, Lieder vnd Kirchengesenge ꝛc." Leipzig 1587. S. 383. — 3. zu unsrem Liede: bei Johann Rhau, G.-B. Frankf. a. M. 1589. Bl. 229b, im Eislebener G.-B. 1598. Nr. 121, bei Gesius, „Ein ander new Opus Geistlicher Deutscher Lieder ꝛc." Frankf. a. O. 1605. Bl. 126, und zwar in dieser Fassung:
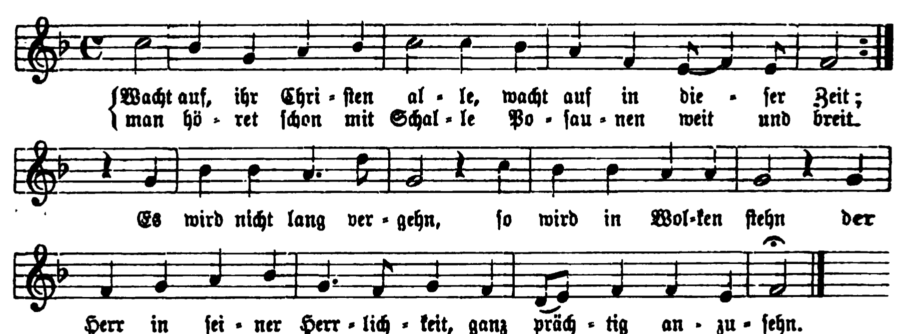


wie sie dann auch bei Gesius, „Concentus Ecclesiasticus" 1607, sowie bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CCXXIX erscheint, und neuerdings von v. Tucher, Schatz II. Nr. 376. S. 218 und Layriz, Kern III. Nr. 577. S. 120 wieder aufgenommen worden ist. — 4. zu dem Weihnachtslied „Für Freuden will ich singen" von Daniel Rump bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. CXCV; in dieser Fassung hat sie Hommel, Geistliche Volkslieder. Leipzig 1864.[1])

Wacht auf, ihr Christen alle, wacht auf in dieser Zeit, Choral. Dieses Lied von Michael Franck in Koburg erschien zugleich mit des Dichters Melodie und vierstimmigem Tonsatz in dessen „Geistlichem Harfenspiel." 1657. Nr. XIII.[2]) Die Melodie heißt:

[1]) Alle diese verschiedenen Formen, in denen die Weise geistlich verwendet vorkommt, findet man jetzt zusammen gedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7217. 7218. S. 331—333. Außerdem führt Zahn unter Nr. 7434. S. 416 noch eine Melodie „Hochgelobet seist du" aus dem G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. 17 an, die offenbar nahe Beziehungen zu unsrer Weise hat. Sie ist dort mit „Ave gratiosa" überschrieben, was andeuten könnte, daß sie einem älteren lateinischen Gesang angehört hat, und soll auch schon in einem Poln. G.-B. von 1554 gestanden haben. Sie war im G.-B. der Böhm. Brüder bis 1731 fortgepflanzt und steht auch noch im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 474a. S. 235 als „O Aufgang von oben."

[2]) In Verwechslung mit seinem Lied wurde Mich. Franck öfters das andere „Wacht



hat sich aber nicht mit ihrem Liede erhalten. Durch den Einfluß des Schleusinger Gesangbuchs stand das Lied in Franken lange im Gebrauch, aber es wurde nach andern Melodien gesungen. Zwei solcher Melodien hat Zahn aus den handschriftlichen Choralbüchern von Reinhardt in Uettingen im Bayrischen Unterfranken (1754) und Kantor Herrisch in Schleusingen (c. 1800) beigebracht;[1]) doch haben diese über ihren engeren heimatlichen Umkreis hinaus keinen Eingang gefunden und auch das Lied ist auf diesen engeren Kreis beschränkt geblieben.

Wacht auf, ihr Christen alle, wacht auf mit ganzem Fleiß, Choral. Das in den alten Gesangbüchern ziemlich allgemein verbreitete und in Norddeutschland noch jetzt in kirchlicher Geltung stehende Lied vom jüngsten Tag von einem noch nicht ermittelten Verfasser war „ohne Zweifel ursprünglich niederdeutsch."[2]) Sein ältester Fundort in der niederdeutschen Fassung ist das Enchiridion Geistliker Lede vnd Psalmen. Lübeck 1545. Bl. CLX; ebenso stand es in den Hamb. Enchiridien von 1558. Bl. LXXIIIIb. LXXVa und 1565. Bl. LXI, in den Geistliken Leden. Gryphiswoldt 1587. S. 230b. 231a, und bei Eler, Cantica sacra. Hamb. 1588. II. Bl. LXVIII u. a. Hochdeutsch — entweder in streng das niederdeutsche Original festhaltender Form („Wacht auf, ihr Christen alle, wacht auf mit ganzem Fleiß"), oder in einer „freieren und ausführlicheren Bearbeitung („Wacht auf, ihr Christen alle, wacht fleißig in dem Streit") bringen es dann die Gesangbücher aus dem Ausgang des 16. Jahr-
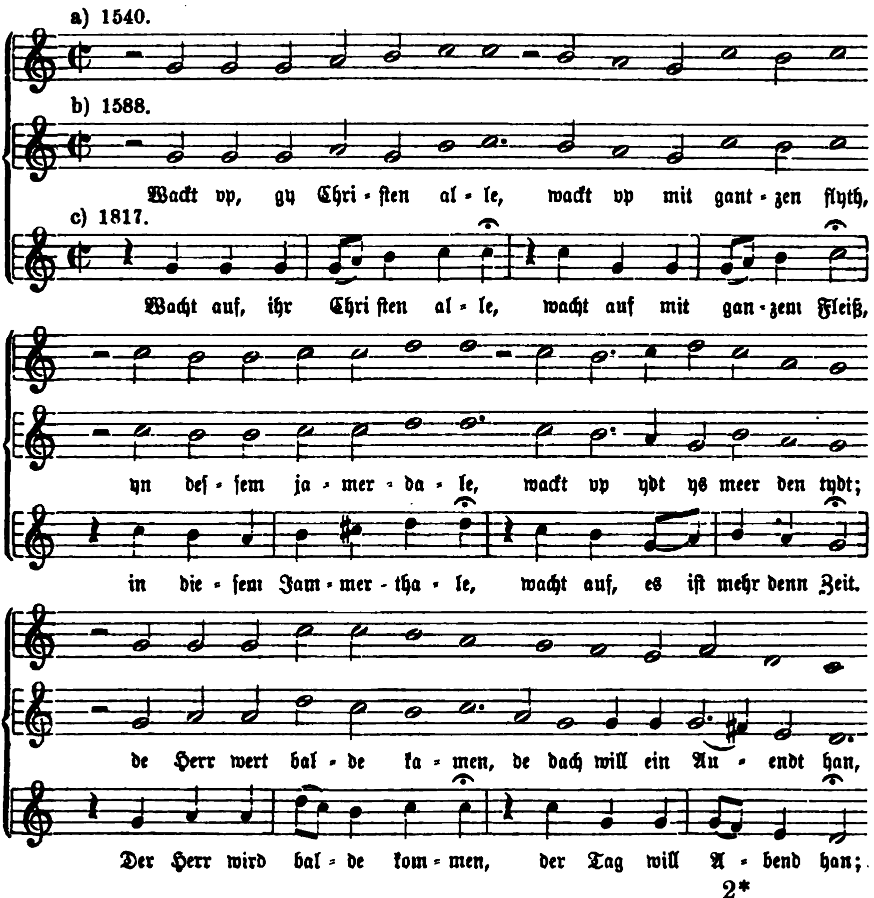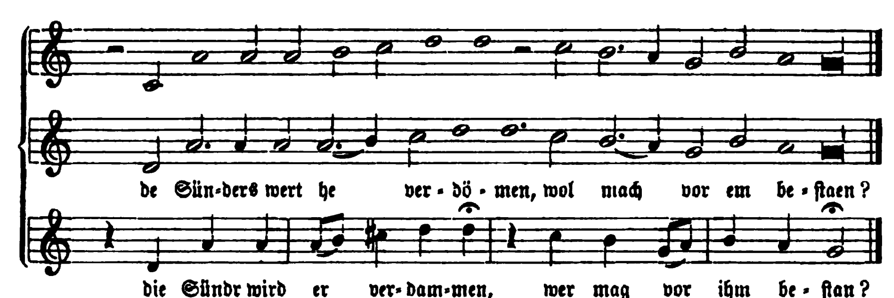
---

auf, ihr Christen alle, wacht auf mit ganzem Fleiß" (vgl. den Art.) zugeschrieben. So z. B. in der Schleus. Hertzens-Music. 1701. S. 566, im Lemgoer G.-B. 1719. S. 341, im Braunschw. G.-B. 1734. S. 897, im Bollhagenschen G.-B. Nr. 1017, auch bei Wetzel, Hymnop. I. S. 282, und noch bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 440. Vgl. Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. III. Nr. 542. S. 987. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 319.

[1]) Vgl. über diese Handschriften: Zahn, Melodien VI. S. 544. 545 und S. 557. Die beiden Melodien teilt Zahn, a. a. O. III. Nr. 5259 und 5260. S. 350, Francks Tonsatz aber, der für Kirchenchöre von Interesse sein dürfte, unter Nr. 5258. S. 349, mit.

[2]) Den niederdeutschen Text findet man bei Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 542. S. 987. 988 und bei Wackernagel, Kirchenlied 1841. Nr. 670. S. 569, oder Neue Ausg. III. Nr. 1097. S. 920.

hunderts, wie Beerwaldts G.=B. Leipz. 1586. II. Nr. CXIII. 1589. S. 181, das Dresdner G.=B. 1593. 1597. Nr. 190. S. 290, das Greifswalder „New Christlich Psalmenbuch." 1597. S. 535 u. a. — Die Melodie, welche unsrem Liede zu eigen wurde, gehörte ursprünglich dem weltlichen niederländischen Liede „Waer is mijn alderliefste die ick met ooghen aensach" (mehr ist von diesem Text nicht mehr bekannt) zu und wurde in den „Souter Liedekens," Antwerpen 1540. Bog. Kib zum 68. Psalm „O God wilt my salveren" zuerst geistlich verwendet. In Deutschland erschien sie bereits bei Joach. Liesten, „Historien der Figuren unseres Heiligen Catechismi . . . gesangsweise 2c." Wittenb. 1586. S. 222 als der „Thon: Wacht auf jr Christen alle," aber noch einem andern Lied beigegeben, während sie dann bei Eler in den schon genannten Cantica sacra von 1588 dem unsrigen beigegeben ist. Sie heißt a) im Original der Souter Liedekens, b) bei Eler, und c) in ihrer heutigen Gestalt, wie sie z. B. in der Hannovrischen Provinzialkirche Geltung hat:





Verbreitung erlangte das Lied mit dieser Melodie hauptsächlich nur in Niederdeutschland; die Hamburger Gesang- und Choralbücher, auch die Hannoverschen seit 1648 u. a. haben es fortgepflanzt, während die Berliner Praxis es nicht aufnahm,[1]) und die Frankf. Praxis es in einigen Ausgaben zwar brachte, aber mit einer andern Melodie.[2]) Zur Verbreitung der Melodie in späteren Choralbüchern führen wir noch an: Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 584. S. 317—319 (in dreiteiligem Takt); Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 73. S. 40 (in zwei Fassungen); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 458; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1529. S. 1043. 1771. Nr. 1529. S. 999 (zum Lied „Walts Gott: mein Werk ich lasse"); Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 133. S. 84. 85; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1129. 1130. 1131. S. 484. 485; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 217. S. 159; Endhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 142. 1858. Nr. 166; Layriz, Kern III. Nr. 578. S. 121; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1084. S. 507; Hermannsburger Ch.-B. 1876. Nr. 627. S. 235 u. s. w. — Tonsätze über die Melodie findet man: den Heinrich Scheidemanns aus dem Hamb. Melodeyen-G.-B. von 1604 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 71. S. 71 und den von Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CCXXVII bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 567. S. 857.

Wagenseil, Georg Christoph, der aus Mozarts Jugendgeschichte bekannte[3]) Musikmeister der Kaiserin Maria Theresia und ihrer Töchter, der bevorzugte Klavierkomponist der eleganten Wiener Welt seiner Zeit, erscheint hier, ein Saul unter

[1]) Vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berl. G.-BB. 1856. S. 340. 341. Nur das Berl. G.-B. von Runge 1653 brachte das Lied.

[2]) In der Frankf. Praxis 1674. 1680. Nr. 764. S. 930 war dem Liede die Melodie „Laßt ab von Sünden alle" von Jakob Schultz (Prätorius) aus Joh. Rists Neuen Himml. Liedern. 1651. S. 240 beigegeben; die Ausg. von 1693 hat das Lied nicht mehr. — Auch sonst noch waren dem Liede andere Melodien zugeteilt worden; so im Eisenacher G.-B. 1598 die Mel. des 128. Psalms von Louis Bourgeoys. Lyon 1547. Nr. 45 und im Leipz. G.-B. 1613 die Mel. „Ach Gott vom Himmelreiche" aus Beerwaldts G.-B. 1552. Bl. 283, konnten aber unsrer Weise gegenüber nicht aufkommen.

[3]) Vgl. die oft erzählte Anekdote mit dem 6jährigen Knaben Mozart bei Jahn, W. A. Mozart. Orig.-Ausg. I. S. 38.

den Propheten, nur deswegen, weil die neuerdings aufgetauchte Annahme zurückzuweisen ist, daß er der Erfinder des aus Händels Klavierwerken bekannten, später „The harmonious Blacksmith“ genannten und viel umstrittenen Liedthemas sei, das im Mskr.-Ch.-B. der Brüdergemeinde Herrnhag „vor 1735“ auch als Choralmelodie zum Liede „Auf und in das Herz gegangen“, dann im gedruckten Brüder-Ch.-B. 1784. Art 167b. S. 135 zu „Herz und Herz vereint zusammen“ verwendet und von da ins Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 168. S. 156 gekommen ist. Noch heute wird ohne weiteres behauptet, die fragliche Weise sei eine „alt-französische weltliche Melodie vom Jahr 1558“, oder „ein französisches, 1565 zuerst bei Ballard in Paris erschienenes Lied.“[1]) Für den auch nur einigermaßen geschichtskundigen Musiker freilich bedurfte es kaum des Beweises, daß diese Melodie unmöglich aus dem 16. Jahrhundert stammen kann; gleichwohl ist nun durch die Forschungen Weckerlins, des sehr kompetenten Kustos der Bibliothek des Konservatoriums in Paris, nachgewiesen, daß sie in Frankreich nicht früher als in einer Sammlung („Anthologie française“) von 1765 sich findet. Aber schon ehe damit die Annahme ihrer französischen Herkunft beseitigt war, trat Dr. William Crotch, 1797—1834 Professor der Musik an der Universität Oxford, mit der Behauptung auf, er habe die Melodie in einer Klavierkomposition G. C. Wagenseils gefunden und daher habe sie Händel, der ja vielfach Themen, Motive und ganze Stücke den Werken anderer älterer und gleichzeitiger Musiker entlehnte, genommen.[2]) Es war diese Annahme jedoch nur unter der bis zur Gegenwart festgehaltenen Voraussetzung möglich, Wagenseil sei 1688 geboren.[3]) Allein diese Voraussetzung ist irrig: C. F. Pohl hat aktenmäßig festgestellt, daß Wagenseil am 15. Januar 1715 geboren und am 1. März 1777 zu Wien gestorben ist.[4]) Da nun unsre Melodie erwiesenermaßen im November 1720 in

[1]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. V. S. 612. 613. Die Zeitschrift „Der Klavierlehrer“. 1885. Nr. 2. Steingräbers Musiker-Kalender 1886. S. 150 u. a.

[2]) Vgl. Crotch, Lectures on Music. 1831. S. 122. Anm.; Clark, Reminiscences of Handel. 1836. S. 65, und William Chappell bei Grove, Dict. of Music. IV. S. 666. 667, der zu dem Resultat kommt: „As to the question of priority (der Melodie) it is fare more probable that Handel copied from Wagenseil than vice versa, because Handel borrowed systematically from other authors, dead and living, whenever he found anything to suit his purpose.“

[3]) Gerber, Altes Lex. II. S. 753 zuerst hatte Wagenseil „1688“ geboren und „1777 über 92 Jahre alt“ sein lassen, und Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 392 und alle seitherigen Musiklexika bis herab auf Riemann. 1. Ausg. 1884. S. 988 (in der späteren Ausg. 1887. S. 1067 hat Riemann dann merkwürdigerweise noch die andere unrichtige Angabe „geboren 1717,“ und erst 1893. S. 1150 die richtige) folgten dieser Angabe.

[4]) Vgl. C. F. Pohl ad voc. „Wagenseil“ bei Grove, Dict. of Music. IV. S. 344. 345. Doch hat Pohl im selben Artikel selbst übersehen, daß Wagenseil 1720 also erst fünf Jahre alt war, sonst hätte er nicht nur sagen können: „The theme of Handels „Harmonious Blacksmith“ is often said to be taken from one of Wagenseils pieces, but it has not yet been identified.“

Händels „Suites de Pièces pour le Clavecin." I. Nr. 5 erstmals gedruckt erschienen ist, so hätte sie Wagenseil mindestens schon als 4- oder 5jähriger Knabe komponieren müssen — und das wird man kaum annehmen wollen. Also ist auch Wagenseils Autorschaft hinfällig und Händel allein bleibt als Erfinder der Melodie übrig.[1])

Wagner, August (Johann Ludwig), Musikdirektor und Organist in Greifswald, ist am 28. August 1816 zu Stettin geboren. Er besuchte 1827—1836 das Gymnasium seiner Vaterstadt und genoß zugleich den Unterricht Karl Löwes in der Musik, den er bald in seinem Organistenamt vertreten konnte. Nachher besuchte er noch das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin und studierte hier unter A. W. Bachs Leitung Orgelspiel und bei Ed. Grell Kontrapunkt. 1845 erlangte er seine erste Anstellung als Organist, Gesanglehrer am Gymnasium und Dirigent des Kirchenchors zu Demmin, wo er in Anerkennung seiner ersprießlichen musikalischen Thätigkeit schon 1852 zum Königl. Musikdirektor ernannt wurde. Seit 1865 wirkte er als Organist an der Nikolaikirche und Leiter einer Schule für Orgelspiel und Kirchengesang zu Greifswald. — Wagner hat sich auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik durch die Bearbeitung eines Choralbuchs für die neuen Gesangbücher von Neuvorpommern und Rügen, Stralsund, Greifswald und Wolgast, sowie durch einige liturgische Werke bethätigt, es freilich daneben auch fertig gebracht, „die lateinischen Genusregeln der Zumptschen Grammatik" und „die Weltgeschichte (!) in sangbare Weisen (?) für eine Singstimme mit Pianoforte" umzusetzen. In sein Choralbuch hat er 16 oder 18[2]) neue, von ihm selbst erfundene Melodien aufgenommen; sie haben aber bis jetzt keine Verbreitung gefunden. — Wir haben hier folgende seiner Werke zu verzeichnen:

1. Melodienbuch zum evangelischen Gesangbuch für Kirche und Haus. Greifswald, Bamberg 1866. 118 S. 8°. — 2. Christmette. Liturgischer Frühgottesdienst am h. Christtage. Greifswald, Akad. Buchh. 1868. IV und 15 S. Fol. — 3. Evangelisches Choralbuch für Kirche und Haus. Erster Teil. 148 der bekanntesten Melodien mit 884 Strophen-Zwischenspielen. Zweiter Teil. 103 der unbekannteren Melodien mit 550 Strophen-Zwischenspielen. Greifswald, Scharff (Vorwort vom Weihnachtstag 1869). 1874. VI und 290 S. qu. 4° mit 251 Melodien in vierstimmig. Satz. — 4. Der evangelische Hauptgottesdienst. Ein Wort zum Verständnis.

[1]) Englische Musikschriftsteller haben auch die vielerzählte Geschichte, Händel habe die Melodie im Vorübergehen von einem in seiner Schmiede hämmernden Grobschmied singen hören und sie darum „The Harmonious Blacksmith" betitelt, aufgeklärt. Zu Händels Lebzeiten war sie noch nicht so genannt; erst viel später gab ein spekulativer Musikalienhändler, Lintern in Bath, der vorher Grobschmied gewesen, seiner Separatausgabe diesen Titel, weil er fand, daß er dadurch — ein gutes Geschäft machte. Vgl. Grove, a. a. O.

[2]) Zahn, Melodien V. S. 488 zählt „18 von ihm selbst erfundene Melodien", VI. S. 498 aber „16 von Wagner selbst", und hat II. Nr. 3899. S. 537. IV. Nr. 6703. 6704. S. 152. 153. Nr. 6803. S. 185 und Nr. 7585. S. 632 fünf derselben mitgeteilt.

Die Altar-, Chor- und Gemeindegesänge der evangelischen Liturgie an Sonn- und Festtagen. Allen Freunden des Kirchengesangs, insbesondere den Organisten, Kantoren und Lehrern gewidmet. Leipzig (1874). C. A. Kochs Verlagshandlung. gr. qu. 8°.

Wagner, Mag. Christoph, war am 9. November 1615 zu Markt Weidenberg bei Baireuth geboren. Nachdem er in Jena und Leipzig Theologie studiert hatte, wurde er 1644 Diakonus zu Thierheim und um 1650 Pfarrer in seinem Geburtsort Weidenheim, wo er 1688 gestorben ist. Es ist noch nicht endgiltig festgestellt, ob Wagner oder Kaspar Friedr. Nachtenhöfer (geboren 5. März 1624 zu Halle, gestorben 23. November 1685 als Prediger zu Koburg) der Sänger des Liedes und der Melodie „So gehst du nun, mein Jesu, hin" (vgl. den Art.) sei. Der Hauptzeuge für Wagners Autorschaft ist der Superintendent Joh. Avenarius zu Gera: er teilt demselben nicht nur das Lied zu, sondern bemerkt zugleich, „nachdem dasselbe einigermassen bekannt geworden, hat der selige Mann, als ein guter Musikus, auch die Melodie darzu gegeben, wie sie anjetzo noch aller Orten gebräuchlich ist, worauf es der damahlige Superintendent in Bayreuth, Herr M. Böner, würdig geschätzet, daß es mit in das Bayreuthische Gesangbuch (Culmbach 1668. S. 81, hier freilich anonym) ist gesetzet worden." Freilich wird ebenso auch dem Nachtenhöfer bezeugt, daß er ein „trefflicher Musikus und geschickter Poet gewesen," und Lied und Melodie um 1651 „als Informator in des Carpzovii Hause (d. i. beim Kanzler Aug. Carpzow in Koburg) verfertiget, worauf es hernach Carpzovius nicht nur von dem Choro Musico vor seiner Thür singen, sondern auch in seinem An. 1679 edierten Traktat, der gecreutzigte Jesus genannt, mit eindrucken lassen." Die Zeitangaben — dort 1668, hier erst 1679 — würden eher zu Gunsten Wagners sprechen.[1])

Wagner, Ernst David, Musikdirektor und Organist in Berlin, war am 18. Februar 1806 zu Dramburg in Pommern geboren und erhielt daselbst von seinem Vater auch den ersten Musikunterricht. Nachdem er sich im Seminar zu Köslin zum Lehrer ausgebildet hatte, wurde er 1827 Organist und Lehrer der ersten Mädchenklasse zu Neustettin. Auf des Bischof Ritschls Anregung hin entschloß er sich, die Musik zum Lebensberuf zu wählen, und ging 1830 auf das königl. In-

[1]) Vgl. Mag. Joh. Avenarius, Epist. Christenschmuck. Arnstadt 1722. S. 264. Wetzel, Hymnop. II. S. 206. III. S. 351. I. S. 438 hatte Wetzel, ebenso wie Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 193, Wagner als Verfasser bezeichnet. Rambach, Anth. III. S. 351 und Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 354 und V. S. 602 stehen auf Nachtenhöfers Seite. Bis auf weiteres bleibt also die Sache unentschieden und die Unterschrift mancher älteren G.-BB., z. B. des Weimarischen G.-B.s von Basch 1762. Nr. 230. S. 161: „C. Wagner al. Casp. Fried. Nachtenhöfer" bestehen. — Hinsichtlich der ältesten gedruckten Quelle der Melodie, welche das Darmst. G.-B. 1699. Nr. 88 ist, darf dieses kirchliche G.-B. nicht mit dem pietistischen Darmst. G.-B. von 1698 verwechselt werden, wie bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 262 geschehen ist.

stitut für Kirchenmusik in Berlin, wo A. W. Bach sein Lehrer im Orgelspiel war und wo er in der Folge auch noch den Unterricht in der Musiktheorie bei Rungenhagen an der Akademie der Künste genoß. Nach absolvierten Studien wurde er 1838 Kantor und Chordirigent an der Matthäikirche, 1848 Organist an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, und erhielt 1858 den Titel eines Königl. Musikdirektors. Als Komponist schrieb er anfänglich verschiedene größere Werke auch für Kirchenmusik (ein Requiem, zahlreiche Motetten ein Oratorium „Johannes der Täufer" u. a.), dann aber wandte er sich ganz der leichten Klaviermusik zu und edierte an 150 Hefte Arrangements, Transkriptionen u. dgl. für Klavier. Nur einmal noch raffte er sich in seiner „Musikalischen Ornamentik" zu einem wertvolleren theoretischen Werk auf,[1]) in dem er namentlich auch die älteren Verzierungsmanieren Seb. Bachs und seiner Zeit in instruktiver Weise erläutert hat. Wagner starb am 4. Mai 1883 zu Berlin. — Folgende seiner Werke sind hier anzuführen:

1. Gott ist meine Zuversicht. Der 46. Psalm für 4stimm. Männerchor. Op. 1. Leipzig, Whistling. — 2. Leicht ausführbare Kirchenmusik. 2 Motetten für 4 Mstn., oder für S. A. T. u. B. mit willkürlicher Orgelbegl. Op. 6. Nr. 1. 2. Leipzig, Klemm. — 3. 48 choralartige Vorspiele zum gottesdienstl. Gebrauch, nebst einer vollständigen Anleit. zum Gebr. derselben, sowie einem Anhang, enthaltend: 2 figurierte Choralvorspiele und ein Postludium, bestehend aus einer 5stimmigen Fuge von J. S. Bach mit einem Präludium. Op. 16. Berlin, Guttentag. — 4. Choräle und Lieder, für Schule und Familie ausgewählt und ein- und zweistimmig gesetzt. Berlin, Seehagen 1868. IV und 59 S. 8⁰. — 5. Choralbuch zur christlichen Erbauung, enthaltend die bekanntesten Choräle für Pianoforte. Berlin (1859). Bahn. — 6. Stunden der Andacht. Choräle und geistliche Lieder für Pianoforte oder Harmonium. 8 Hfte. Op. 39. Berlin, Schlesinger. — 7. Psalter und Harfe. Choräle und geistliche Gesänge für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. 2 Hfte. Op. 46. Ebendas.

Wagner, Gebrüder Johann und Johann Michael, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts namhafte Orgel- und Klaviermacher zu Schmidefeld bei Suhl im Hennebergischen. Schon 1753 wurde die Orgel der Michaeliskirche zu Erfurt „durch die zween Wagner aus Teschnitz sehr geändert."[2]) Ob das vielleicht dieselben Orgelbauer sind, die etwa später von Teschnitz nach Schmidefeld übergesiedelt wären, ist nicht bekannt. Jedenfalls waren sie in Schmidefeld „ums Jahr 1764 schon eben so berühmt wegen ihrer verfertigten Klavierinstrumente aller Art, als wegen ihrer Orgeln."[3]) In ihren Orgelwerken teilten

---

[1]) Musikalische Ornamentik, oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrage der Vokal- und Instrumentalmusik gründlich erläutert. Berlin, Schlesinger 1869. VIII und 272 S. gr. 8⁰.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. 1768. S. 222. 228, der noch weiter von dieser Orgel bemerkt: „alle Windladen wurden neu gemacht; und anstatt voriger 19 Stimmen zählet man itzt 23."

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 757 und Neues Lex. IV. S. 495. 496.

sie zuerst den Hauptkanal so, daß jede Windlade direkt von demselben ihren eigenen ungeteilten Wind erhielt; auch führten sie bei größeren Werken besondere Bälge fürs Pedal ein, um dessen Stimmen durch stärkeren Wind eine möglichst prompte Ansprache und kräftigen Ton zu geben, und in einer Orgel zu Hohenstein im Schönburgischen verwendeten sie eine von ihnen „neu erfundene Windlade.“[1]) Die von den Gebrüdern Wagner 1789 in der Kreuzkirche zu Dresden aufgestellte große Orgel dagegen scheint, obwohl sie „12000 Rthlr.“ kostete, nicht gerade solid gebaut gewesen zu sein, denn es „mußte Kayser schon 1795 eine starke Reparatur“ an ihr vornehmen. — Von ihren Orgeln werden genannt:

1. Die Orgel der Hauptkirche zu Suhl, o. J., ein „schönes und großes Werk“, an dem Johann Ernst Rembt als Organist angestellt war. — 2. Die Orgel der Kirche zu Arnheim. 1770. 47 kl. Stn. 3 Man. und Ped.[2]) — 3. Die Orgel der Kreuzkirche zu Dresden. 1789. 50 kl. Stn. 3 Man. und Pedal.

Wagner, Georg Gottfried, ein Schüler Kuhnaus und Seb. Bachs in Leipzig und bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus Kantor zu Plauen, als welcher er sich einen zu seiner Zeit bekannten Namen als Komponist von Kirchen- und Instrumentalstücken gemacht hat. Von ihm ist wahrscheinlich die doppelchörige Motette „Lob und Ehre und Weisheit und Dank“, die seit langem als ein Werk Seb. Bachs galt und auch jetzt noch unter dessen Namen in Sammlungen umläuft.[3]) Dr. Phil. Spitta sagt hierüber: „Unecht ist jedenfalls die 1819 bei Breitkopf & Härtel in Partitur herausgegebene Motette „Lob und Ehre und Weisheit und Dank“, welche später als Nr. 3 in die neue Ausgabe der Schichtschen Kollektion aufgenommen wurde, nachdem aus ihr die Motette „Ich lasse dich nicht“ als ein Werk Johann Christoph Bachs ausgesondert war. Daß sie in einer Handschrift der Gottholdschen Bibliothek zu Königsberg[4]) ebenfalls Bachs Namen trägt, beweist nicht viel, da die Abschriften der in dieser Sammlung befindlichen Bachschen Motetten ebenfalls auf Schicht zurückgehen dürften. Die Kom-

[1]) Vgl. Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 7. — Eine „Nachricht von der neu erfundenen Windlade“ war dem Buch von Tauscher, Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen. Waldenburg 1777. 8° beigegeben; sonst ist dieselbe nicht weiter bekannt geworden.

[2]) Deren Disposition brachte schon der alte Heß, Dispositien rc. 1775. 4°; sie steht auch noch bei M. H. Van 'T Kruijs, Verzameling van Disposities etc. Rotterdam 1885. S. 20; die Gebr. Wagner sollen aber hier „uit Saxen-Heimeberg“ (statt Henneberg) gewesen sein.

[3]) Sie findet sich unter Bachs Namen z. B. bei Weeber, Kirchl. Chorges. I. Nr. 26. S. 16, dann in ebendess. Kirchl. Männerchöre I. 1856. Nr. 15. S. 12 für Männerchor arrangiert; ferner bei Heim, Sammlung von Volksges. 18te Ausg. Zürich 1873. Nr. 16. S. 26 bis 28; in meiner Zionsharfe. Schaffh. 1870. II. Nr. 64. S. 144. 145, und anderwärts, überall auf einen vierstimmigen Satz reduziert.

[4]) Unter der Signatur Nr. 13569, 2; vgl. Müller, Die musikalischen Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 93. Nr. 17.

position „Lob und Ehre“ wimmelt von den gröbsten musikalischen Schnitzern, und es ist schwer zu begreifen, wie man sie so lange als Bachs Arbeit hat gelten lassen können. In der Sammlung des Herrn Kammersänger Hauser in Karlsruhe befindet sich dieselbe Motette in Partitur und Stimmen als ein Werk Georg Gottfried Wagners; diesen werden wir uns eher als Autor gefallen lassen dürfen. Aus seinem Bildungsgange erklärt sich leicht, daß die äußerliche Faktur des Stückes manchmal an Bach erinnert, welchen Wagner sich augenscheinlich als Muster genommen hat.“[1]) — Wagner war am 5. April 1698 als der Sohn des Kantors Georg Zacharias Wagner zu Mühlberg geboren. In Wurzen, wohin sein Vater 1706 als Stiftskantor versetzt worden war, genoß er dessen Unterricht in der Musik und legte unter dem Rektor Mag. Roman Teller auch einen guten Grund in den Schulwissenschaften. 1712—1719 besuchte er die Thomasschule in Leipzig, setzte hier seine musikalischen Studien unter Joh. Kuhnaus Leitung fort, und trieb neben dem Klavier mit Vorliebe und bestem Erfolg das Violinspiel, so daß er, während er 1719—1726 an der Leipziger Universität Theologie studierte, sich von 1723 an als Vorgeiger bei den Musikaufführungen Seb. Bachs beteiligen und diesem wesentliche Dienste leisten konnte. 1726 ging er als Kantor nach Plauen im Vogtlande, und diese Stelle hatte er dann bis an seinen Tod 1759 inne.[2]) — Über Wagners Werke bemerkt Gerber: „Obgleich von denselben nichts gedruckt worden ist, so sind doch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts viele Kirchenstücke, Oratorien, Ouvertüren, Konzerten und Trios, auch 12 Violinsolos beliebt genug und in mehrerer Liebhaber Händen gewesen.“ —

Wagner, Johann Gottlieb, Kantor und Organist zu Langenöls in Schlesien, wo er am 23. September 1779 starb, hat ein handschriftliches Choralbuch hinterlassen, das als bis zur Stunde erste bekannte Quelle mehrerer Choralmelodien („Gottlob es geht nunmehr zu Ende“; „O daß ich tausend Zungen hätte“; „Wie herrlich ist's, ein Schäflein Christi werden“; „Ich laß dich nicht; du mußt mein Jesus bleiben“; „Wir glauben all an einen Gott“ — vgl. die betreff. Art.), die teils in Schlesien, teils aber auch in weiteren Kreisen noch jetzt kirchliche Geltung haben, von Wichtigkeit ist. „Das Buch enthält 656 Melodien mit beziffertem Baß, ist mit sicherer Hand, wie es scheint ununterbrochen in einem Zug, geschrieben,“ und war im Besitz des Kantors A. L. Jakob (vgl. den Art.) zu Konradsdorf in Schlesien. Es ist betitelt:

Sammlung alter und neuer mit orgelmäßigen Bässen versehener Melodien, oder ein zum Sorauschen Gesangbuch aptiertes Choralbuch, worinnen sowohl die älteren als auch die neueren, aus den beyden Hal-

[1]) Vgl. Spitta, Bach II. Anhang A. Nr. 49. S. 820.

[2]) Dies Todesdatum nach Bernsdorf, Univ.-Lex. der Tonkunst, Nachtrag I. S. 348. Gerber, Altes Lex. II. S. 756 wußte nur, daß Wagner „noch ums Jahr 1740“ in Plauen gelebt hat.

lischen Theilen und die in Kupfer gestochenen Köthnischen Melodien zu finden verfertiget von Johann Gottlieb Wagnern, Org. in Langenöls. 1742.[1])

Wagner, Johann Joachim, ein bedeutender Berliner Orgelbauer der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, über dessen Lebensumstände etwas Näheres nicht mehr bekannt ist. Seine Orgelwerke baute er in den Jahren 1722—1735, und deren Ruf gründete sich zunächst auf ihre im Sinne jener Zeit glänzend ausgestatteten Prospekte. Namentlich der Prospekt seiner Orgel in der Garnisonskirche zu Berlin wurde um seiner Sonnen, Adler, Trompetenengel, Wappen und mancherlei kriegerischen Embleme willen einst viel bewundert. Doch konnten Wagners Werken auch noch wertvollere Eigenschaften: „ungemein frische und prächtige Stimmen und besonders Bässe“ und treffliche Windgebung (36° im Manual, 40° im Pedal, was in jener Zeit jedenfalls ungewöhnlich war) nachgerühmt werden.[2]) — Folgende seiner Werke sind noch bekannt:

1. Die Orgel der Marienkirche zu Berlin. 1722. 40 kl. Stn. — 2. Die alte Orgel der Garnisonskirche zu Potsdam. 1723. 26 kl. St. Sie wurde von Friedrich Wilhelm I. der Jerusalemer Kirche in Berlin geschenkt und 1730 dorthin translociert. — 3. Die „ungemeine“ Orgel der Garnisonskirche zu Berlin. 1725. 51 kl. Stn. — 4. Die Orgel der Parochialkirche zu Berlin. 1730. 32 kl. Stn. — 5. Die neue Orgel der Garnisonskirche zu Potsdam. 1732. 42 kl. Stn. — 6. Die Orgel der St. Georgenkirche. 2 Man. Ped. — 7. Die Orgel der Friedrichs-Werderschen Kirche. 2 Man. Ped. — 8. Die Orgel der Französ. Kirche. — 9. Die Orgel der Kirche des Friedrich-Hospitals. Diese sämtlich in Berlin.[3])

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, Kantate von Seb. Bach zum Sonntag Rogate (Ev. Joh. 16, 23—30) in der ersten Leipziger Zeit, jedenfalls vor 1727 geschrieben. Im Anfangschor ist der „Gesang der Worte des Evangeliums in eine regelrechte vierstimmige Instrumentalfuge verflochten und meist so geführt, daß er als selbständige fünfte Stimme erscheint;“ in der Mitte erscheint als Choralphantasie der Choral „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ und versichert, als Cantus firmus vom Solosopran gesungen, mit den Worten:

---

[1]) Zahn, Melodien VI. S. 539 bemerkt indes in Bezug auf diese Jahreszahl: „Es ist mir zweifelhaft, ob die Jahrzahl von derselben Hand geschrieben ist.“

[2]) Noch 1870 sprach sich der englische Organist Dr. Spark dahin aus, daß die Wagnerschen Orgeln „schönere Labialstimmen“ haben, als die neuen Werke, die er in Berlin gehört habe. Vgl. Allg. musik. Ztg. 1871. Nr. 43. S. 676.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech org. 1768. I. S. 199—202. v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins 1861. S. 622. 623. — Gerber, Altes Lex. II. S. 757 führte noch einen „Johann Michael Wagner“, der „in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein berühmter Orgelbauer in Berlin“ und „vielleicht ein Bruder von Joachim“ gewesen sein sollte, an; Neues Lex. IV. S. 495 aber bemerkt er dieser Johann Michael Wagner „scheine die nämliche Person zu seyn“ mit dem einen der „Gebrüder Wagner“ in Schmiedefeld. Vgl. den Art.

Und was der ewig treue Gott
In seinem Wort versprochen hat,
Geschworn in seinem Namen:
Das hält und giebt er gwiß fürwahr",

die Gewißheit der Gebetserhörung, nur mahnt dann der Schlußchoral „Es ist das Heil uns kommen her" noch: „Die Hoffnung wart't der rechten Zeit." — Gedruckt ist diese Kantate in der Ausg. der Bach-Gesellschaft. Jahrg. XX. 1te Lief. Nr. 86. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. IX. Nr. 86. S. 95 bis 114; der Schlußchoral auch in den Choralges. Ausg. 1832. Nr. 4. S. 6 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 31. S. 19.

Walbert, Johann, Kantor an St. Sebald zu Nürnberg, wo er am 19. Dezember 1661 geboren war. Er studierte zu Altdorf und Jena, wurde 1692 Kantor und Schulkollege zu Altdorf, und darauf 1703 an der Sebalderschule zu Nürnberg, zuerst an der achten, von 1708 an an der vierten Klasse. Am 12. Juni 1727 starb er zu Nürnberg. — Von ihm erschien im Druck:

Gott geheiligter Christen Tafelmusik, ein Kommunion-Liederbuch, mit einer Vorrede des Predigers Johann Wülffer. Nürnberg 1718.[1])

Walcker & Cie. in Ludwigsburg, Württemberg,[2]) ist die Firma eines der größten deutschen Orgelbaugeschäfte der Gegenwart, von dessen Umfang und Bedeutung man einen Begriff bekommt, wenn man liest, daß es innert eines Jahres (1892/93) nicht weniger als 30 neue Orgelwerke mit zusammen an 430 Stimmen baut.[3]) Der Gründer des Geschäfts und der treffliche Mann, der es mit hervorragender Begabung für sein Fach, mit seltener Energie und einfachtreuer Arbeit auf die Höhe seiner Bedeutung hob, Eberhard Friedrich Walcker,[4])

---

[1]) Es wird dies eines der Büchlein gewesen sein, von denen Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten 1890. S. 137. 138 bemerkt: „Für den Gebrauch der Kommunikanten waren zahlreiche Gesangbücher und Büchlein gedruckt." Er führt ein solches von Joh. Konr. Feuerlein 1690 und eines von 1761 an; das von Walbert nennt er nicht.

[2]) Also nicht „in Bayern", wie Reißmann, Musik. Lex. XII (Suppl.-Bd.) 1883. S. 477 irrtümlich meint, und nicht in „Ludwisburg", wie Abbé Ply, La Facture moderne 1880. S. 110 vielleicht nur als Druckfehler hat.

[3]) Vgl. Urania 1893. S. 63. 64. Nur das Geschäft von Fr. Wilhelm Sauer (vgl. den Art.) in Frankfurt a. O., das 1892 ebenfalls 31 neue Werke mit 535 Stimmen gebaut hat, kommt ihm gleich. Vgl. Urania 1893. S. 43. 44. — Welch ein Unterschied! wenn man diese Zahlen mit der Nachricht zusammenhält, daß dem Vater des älteren Walcker „während einer 60jährigen Praxis nur vergönnt war, 5 oder 6 kleinere Orgeln zu bauen." Vgl. Gewerbeblatt aus Württ. Jahrg. 1873. Nr. 41. S. 409—412.

[4]) Die richtige Schreibung des Namens ist „Walcker" und nicht „Walker", wie allerdings schon Gerber, Neues Lex. IV. S. 497 und ihm folgend Fétis, Biogr. des Musiciens. VIII. S. 408, sowie Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 250. Suppl.-Bd. XII. 1883. S. 477. Hand-Lex. 1882. S. 612 hat. Wenn auch heute noch Franzosen wie der Abbé Ply, a. a. O. 1880. S. 110. 111 und Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876.

war am 3. Juli 1794 zu Cannstatt bei Stuttgart als der Sohn des dortigen Orgelbauers Eberhard Friedrich Walcker geboren.[1]) Er besuchte bis 1811 die Lateinschule seiner Vaterstadt, beschäftigte sich aber daneben auch von Jugend auf in der Werkstätte des Vaters und erachtete es als selbstverständlich, daß er ebenfalls Orgelbauer werde. Aber dieser Beruf bot damals infolge der Nachwirkungen der Kriegszeit so geringe Aussichten, daß die sorgsame Mutter, an der der Sohn mit kindlicher Verehrung hing, ihn zu dem Entschluß brachte, mit einem Jugendfreunde die lukrativere Lack- und Firnissiederei zu erlernen. Nicht lange jedoch hielt er es bei diesem ihm aufgedrungenen Berufe aus: als 1817 beim Vater eine neue Orgel (für die Stadtkirche in Schwaigern) bestellt wurde, kehrte er in dessen Werkstätte zurück und kam bei der Mitarbeit an diesem Werk bereits auf Änderungen und Verbesserungen, die der Vater zwar guthieß, gegen deren Ausführung aber die sparsame Mutter der vermehrten Kosten wegen Einsprache erhob. Unter dem Druck solch beengender Verhältnisse war es nur natürlich, wenn sich in dem strebsamen jungen Mann der Wunsch regte, ein eigenes Geschäft anfangen zu können. Die Gelegenheit hiezu bot sich, als im Jahr 1820 ein kleineres Orgelwerk (für die Kirche zu Kochersteinsfeld) beim Vater bestellt wurde: er überließ dessen Ausführung dem Sohn und dieser siedelte mit dem Auftrag nach Ludwigsburg über und gründete hier, 26 Jahre alt (indem er sich zugleich mit Marie Stump verheiratete) in einem kleinen Hause (in der nördlichen Vorstadt gegen Eglosheim, „im Loch", wie es im

---

S. 72, oder Engländer, wie Hopkins & Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 362 und Grove, Dict. of Music. IV. S. 376, den Namen unrichtig „Walker" schreiben, so ist das verzeihlich. Aber wenn dies auch ein so bedeutendes deutsches Werk, wie Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 474. 475 ꝛc. thut, so ist es der Notorietät des Geschäftes gegenüber doch etwas gleichgiltig. Noch etwas mehr als das ist aber, wenn sogar in der Beschreibung der Ulmer Orgel 1890. S. 1 der Name das einzige Mal, da er sonderbarerweise in der ganzen Broschüre überhaupt vorkommt, falsch „Walker" geschrieben wird, und dies von dem Organisten dieser Orgel, Graf, der doch auf dem Firmenschild über den Manualen seines Werks die richtige Schreibung tagtäglich vor Augen hat. — Auch der sonderbare Orgelschriftsteller „Assistent Lederle", Die Kirchenorgel. Freiburg i. B. 1882. S. 29. 31. 36. 41. 98. 99 schreibt immer „Walker". Er hätte, da er doch den „Katalog" der Firma in Händen hatte, jedenfalls besser gethan, wenn er, statt die Herren Walcker abzukanzeln, den Namen richtig abgeschrieben und überhaupt sein von Druck- und Sprachfehlern oft der groteskesten Art wimmelndes Buch erst hätte korrigieren lassen.

[1]) Auch dieser ältere Walcker schon muß einen Namen als Orgelbauer gehabt haben, sonst hätte ihn Gerber, Neues Lex. IV. S. 497 kaum erwähnt. Er sagt uns, daß Walcker „ein Lehrling von dem verstorbenen Fries in Heilbronn" gewesen sei und führt als von ihm gebaute Orgeln an: die in der Garnisonskirche zu Ludwigsburg 1790, wo er zugleich auch die Orgel in der Stadtkirche reparierte, und die der Stadtkirche zu Cannstatt 1793. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er im Hause des Sohnes zu Ludwigsburg und starb dort hoch betagt im Jahr 1843. — An Walckers Geburtshaus in der Sulzbachgasse in Cannstatt hat der Domorganist Bergner in Riga eine Gedenktafel anbringen lassen. Vgl. Euterpe 1884. Nr. 2. S. 35.

Volksmunde heißt) und mit beschränktesten Mitteln sein eigenes Geschäft. Schon 1824 erwarb er sich dann durch die meistermäßige Herstellung der größeren (20 kl. Stn.) neuen Orgel der Garnisonskirche zu Stuttgart, die ihm der Vater abermals überlassen hatte, das Zutrauen und die Gewogenheit verschiedener Kunstkenner und maßgebender Persönlichkeiten in Stuttgart, und es war damit sein Ruf zunächst im engeren Kreise seiner württembergischen Heimat gemacht. Von seinen Stuttgarter Gönnern aufgefordert und unterstützt, beteiligte sich Walcker bei der 1826 eröffneten Konkurrenz für den Bau der großen Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M., und unter den mehr als 30 Entwürfen, die eingingen, trat der seinige durch Großartigkeit der Anlage und zweckmäßige Verwendung der Aliquoten nach des Abt Voglers System auf das Vorteilhafteste hervor. Gleichwohl bedurfte es noch jahrelang dauernder Verhandlungen, bis ihm 1829 die Ausführung des aus 74 klingenden Stimmen bestehenden großen Werkes übertragen wurde. 1833 vollendete er das imposante Instrument, und der Erfolg, den er sich mit demselben errang, verbreitete seinen Ruf nicht nur durch ganz Deutschland, sondern auch über dessen Grenzen hinaus. Bis 1838 wurden ihm nun nicht weniger als 28 Neubauten und zahlreiche größere und kleinere Reparaturen übertragen, und es kamen die beiden großen Aufträge aus Rußland: die Orgeln der Petrikirche zu St. Petersburg und der Olaikirche zu Reval, mit je 65 klingenden Stimmen. Bei der Aufstellung dieser beiden Werke in dem feuchten nordischen Klima drängten sich Walcker die Mängel der Schleiflade ganz besonders merkbar auf, trotz der Verbesserungen, die er an derselben bereits angebracht hatte. Schon seit 1838 wurden seine Schleifladen nicht mehr verspundet, sondern mit eingekerbten Fundamentalbrettern sowohl unten als oben verschlossen; die Spielventile öffneten sich seitwärts und statt durch lederne Pulpeten bewegten sich die Zugdrähte in wohl eingepaßten Messingplättchen, was das Traktament selbst bei großen Werken wesentlich erleichterte. Gleichwohl ging er nun mit erneuertem Eifer an die Herstellung einer Windlade solideren Systems, die er in seiner Kegellade fand. 1842, gleichzeitig mit der großen Orgel nach Reval, versandte er ein kleines Werk (12 Stn.) für eine Landkirche zu Kegel in Esthland, in dem er zum erstenmal diese seine Kegellade verwendete; von diesem Zeitpunkt an ist diese Windlade im Walckerschen Geschäfte ausschließlich gebaut worden. Mit der Frage nach dem Erfinder der Kegellade hat man sich neuerdings mehrfach beschäftigt. Da man aber die ältere, von dem Orgelbauer Hausdörfer in Tübingen erfundene und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gebaute Kegellade nur vom Hörensagen und nicht aus eigener Anschauung kannte, konnte man zu einem wirklichen Resultat bis jetzt nicht gelangen.[1])

[1]) Vgl. die immerhin dankenswerte Zusammenstellung dessen, was in der Sache bis jetzt erforscht wurde, bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 348—361 und S. 557—559. Es sind da zunächst die Berichte der „Orgelbauzeitung". Jahrg. I. Nr. 15 u. 18 und Jahrg. II. Nr. 4 verwertet. Nachher stellte sich freilich heraus, daß der dort mitredende „Dr." M.

Mir liegt nun die authentische Zeichnung einer Hausdörferschen Kegellade vor[1]) und es ergiebt deren Vergleichung mit der Walckerschen das folgende: die Windlade selbst mit den Registerwindbehältnissen (Registerkanzellen) und Windröhren für die einzelnen Pfeifen baute Hausdörfer genau ebenso, wie Walcker, dagegen hat dieser eine vollständig neue und wesentlich von der Hausdörferschen verschiedene Spielmechanik: die Kegel stellte Hausdörfer aufrecht und ließ sie mit ihrer Grundfläche die Pfeifenwindröhren decken, Walcker verwendete sie umgekehrt; dann ist die Gangsicherung der Kegel in den Registerkanzellen, die Hebevorrichtung für die Kegel mittelst einer mehrgliedrigen Wellatur, sowie die Verbindung dieser Wellatur mit den Tasten im Spieltisch, der bei Hausdörfer ebenfalls schon vorhanden ist, bei Walcker neu. Diese Einrichtungen sind also zweifellos Walckers Erfindung, die Bohrungen der Windlade aber wird er bei Hausdörfer gesehen haben; denn daß ihm bei seiner ausgedehnten Praxis in Württemberg, wo noch jetzt einzelne Hausdörfersche Orgeln im Gebrauch stehen, mehr als ein Werk dieses Meisters unter die Hände gekommen sein muß, darf als ganz sicher angenommen werden.[2]) — Mit den schon genannten größeren Orgelbauten vergrößerte sich natürlich auch das Geschäft, das schon seit 1838 bis 20 Arbeiter beschäftigt hatte, und Walcker entschloß sich 1842, seinen langjährigen treuen Mitarbeiter Heinrich Spaich[3]) als Teil-

---

Reiter kaum ein Recht hiezu hatte. Überhaupt geht aus der ganzen dortigen Darlegung die vorgefaßte Absicht, dem Walckerschen Erfinderanspruch jegliche Berechtigung coûte que coûte abzusprechen, nur zu deutlich hervor. Wangemann selbst, der a. a. O. S. 351 so emphatisch sagte: „Ich halte mich auch hierbei streng an die Geschichte. Hier gilt es festzustellen, ob Walcker so, wie er behauptet, die Kegellade wirklich erfunden hat. Darauf kann ich antworten: Nein“ — führt dann in der Ausgabe seines Buchs von 1887. S. 129—143 und S. 216 eine ganz andere Sprache, die mit diesem übereilten Ausspruch seltsam genug kontrastiert. Leider wußte man auch Friedr. Ladegast zu brieflichen Äußerungen in der Sache zu veranlassen, von denen man im Interesse des trefflichen Mannes selbst wünschen muß, daß sie, wenn sie überhaupt nötig waren, wenigstens nicht in solcher Gesellschaft gethan sein möchten.

[1]) Meine Abbildung stellt die Windlade der Hausdörferschen Orgel zu Mötzingen, O.-A. Herrenberg, in Württemberg vor. Diese Orgel ist um 1740 oder 1745 (die Jahreszahl war verwischt und daher nicht mehr vollständig verläßlich zu entziffern) gebaut und aufgestellt worden; sie stand bis vor einigen Jahren, da sie der Orgelbauer Goll in Kirchheim u. T. durch ein neues Werk ersetzte.

[2]) Aus einer allerdings nur leisen Andeutung, die ich gefunden habe, möchte ich fast schließen, daß Walcker in Tübingen selbst, wo er die alte Orgel der Stadtkirche abbrach und 1835 durch ein neues schönes Werk ersetzte, die Hausdörfersche Lade gesehen habe.

[3]) Dieser hatte schon im väterlichen Geschäft zu Cannstatt mit Walcker zusammen gearbeitet und später dessen Schwester geheiratet. Er lebte noch 1890 als achtzigjähriger „Vater Spaich“ zu Ludwigsburg. Vgl. Urania 1891. Nr. 1. S. 4. — Ein Verwandter von ihm, vermutlich sein Sohn, wird der Spaich sein, der 1864 mit Joh. Nik. Kuhn unter der Firma „Kuhn & Spaich“ ein Orgelbaugeschäft zu Männedorf am Zürichsee gründete. Dieses übernahm nachmals Kuhn allein (jetzt betreibt es dessen Sohn) und Spaich gründete unter der Firma „Spaich & Sohn“ in Rapperswyl ein eigenes Geschäft.

haber aufzunehmen. 1855 beteiligte er außerdem noch seine beiden ältesten Söhne, Heinrich Walcker, geboren am 10. Oktober 1828, und Friedrich Walcker, geboren am 17. September 1829, und seit dieser Zeit heißt die Firma „E. F. Walcker & Cie. Unter dieser Firma erweiterte sich das Geschäft in großartigen Dimensionen und ihr gehören die größten und bedeutendsten Orgelwerke an, die aus demselben hervorgegangen sind. Als der Vater und Chef der Firma am 4. Oktober 1872 zu Ludwigsburg starb, konnte ihm am Grabe nachgerühmt werden: „272 Orgelwerke jeglicher Größe ertönen in den Gotteshäusern des Kontinents und jenseits des Oceans zum Lobe des Herrn, dem der Entschlafene so treu gedient und dem er sich jederzeit so dankbar erzeigt hat. Er war ein einfach-frommer Mann, der nicht viel aus sich machte; Arbeit vom frühesten Morgen bis zum späten Abend war seine Lust. Rastlos für das Wohl der Seinigen und namentlich auch seiner Arbeiter besorgt, die in ihm einen sorgenden Vater verloren haben, fand er doch noch Zeit, seinen stets gerne gehörten Rat verschiedenen Lebensgebieten, der Kirche, dem Gewerbestand (als Mitglied der Württ. Handels- und Gewerbekammer), der Armenpflege ꝛc. zuzuwenden. Sein Haus war eine Zufluchtsstätte der Armen; Hülfe den Unglücklichen angedeihen zu lassen, stand er in vorderster Reihe."[1]) Dem fügen wir nur noch bei, daß sich Walcker um den neueren Orgelbau auch dadurch ein wesentliches Verdienst erworben hat, daß er so tüchtige Schüler, wie Friedr. Haas in Luzern, Karl Gottlieb Weigle (er war Walckers Neffe) in Stuttgart, Lütkemüller in Wittstock, Steinmayer in Oettingen, u. a. bildete, die alle in der Folge bedeutende eigene Geschäfte gegründet haben. Überhaupt haben wohl die meisten der namhaften Orgelbauer der neusten Zeit die Walckersche Werkstätte besucht und sich länger oder kürzer studierend und arbeitend in derselben aufgehalten. — Nach dem Tode des Vaters haben sich auch noch die jüngeren Söhne seines mannlichen Geschlechts, Karl Walcker, geboren am 6. März 1845, Paul Walcker, geboren am 31. Mai 1846, und Eberhard Walcker, geboren am 8. April 1850, am Geschäft beteiligt. Vor einigen Jahren ist Paul Walcker wieder ausgetreten; jetzt arbeiten auch schon zwei erwachsene Söhne der beiden ältesten Brüder mit: Hermann Walcker und Oskar Walcker, dieser in Ludwigsburg selbst, jener als Vertreter für Rußland in Riga wohnend; die technische und kaufmännische Leitung aber führen gegenwärtig die vier Brüder Heinrich, Friedrich, Karl und Eberhard Walcker. Aus dem kleinen Haus „im Loch" von 1820 ist jetzt ein mächtiges Fabrikgebäude von 100 m Länge und 4—5 Stockwerke Höhe, mit einem Aufstellungssaal von 20 m Länge, 12 m Höhe und 10 m Breite geworden. In den Arbeitsräumen dieses Gebäudes herrscht zweckmäßige Arbeitsteilung, sowohl unter den leitenden Geschäftsteilhabern, als unter dem Arbeiter-

[1]) Vgl. Staats-Anzeiger für Württ. 1872. Nr. 240. S. 1571. — Sein wohlgetroffenes Bildnis ist mitgeteilt bei Wangemann, a. a. O. Ausg. 1887. S. 130 und Urania 1893. Nr. 1. S. 7.

personal von 80 Mann, meist älteren, geschickten Leuten, die durch langjährige Übung sich Umsicht und Fertigkeit erworben haben. Die nötige Anzahl der neusten, für Orgelbauzwecke eigens konstruierten Maschinen werden von einer entsprechenden Dampfkraft in Bewegung gesetzt, und das Geschäft ist imstande, allen Anforderungen des modernen Orgelbaus zu entsprechen. Neustens hat der Geschäftsteilhaber Karl Walcker in einfach-sinnreicher Weise auch die Röhrenpneumatik mit der Kegellade so in Verbindung gebracht, daß alle Spielglieder sich außerhalb der Kanzellen befinden und leicht zugänglich sind, daß sie erst beim Niederdruck der Taste unter Winddruck kommen, keinen stärkeren als den gewöhnlichen Pfeifenwind brauchen und selbst auf Entfernungen bis zu 30 m äußerst präzis und geräuschlos arbeiten. Daß die Firma 1872 beim Tode ihres Gründers 272 neue Orgelwerke gebaut hatte, wurde bereits erwähnt; auf der Ausstellung in Philadelphia stand ihr 316tes Werk, 1892, nach 72jährigem Bestehen, waren im ganzen 630 neue Werke gebaut (Nr. 630 für die protestantische Kirche zu Weisenheim am Sand; Nr. 633 nach Manila 1893), und 1894 werden es bereits über 650 werden. Die größten unter diesen Werken sind folgende:

1. Die Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M. 1829—1833. 74 kl. Stn. 3 Man. 2 Ped.[1]) — 2. Die Orgel der Stadtkirche St. Georg in Tübingen. 1835. 37 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 3. Die Orgel der Stiftskirche in Stuttgart. 1839. 74 kl. Stn. 3 Man. 2 Ped. — 4. Die Orgel der Petrikirche in St. Petersburg. 1840 (erneuert 1885). 65 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 5. Die Orgel der Olaikirche zu Reval. 1842. 65 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 6. Die Orgel der Kilianskirche in Heilbronn. 1847. 50 kl. Stn. 3 Man. — 7. Die Orgel der Nikolaikirche in Helsingfors. 1847. 54 kl. Stn. 3 Man. — 8. Die Orgel der Stadtkirche in Reutlingen. 1851. 37 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der deutsch-ref. Kirche in Frankfurt a. M. 1854. 46 kl. Stn. 3 Man. — 10. Die Orgel der Kathedrale zu Agram. 1855. 52 kl. Stn. 3 Man. — 11. Die Orgel des Münsters in Ulm. 1856. 95 kl. Stn. 4 Man. 2 Ped. (1890 erneuert, 96 kl. St. 3 Man. Ped.[2])). — 12. Die Orgel der Universitätskirche in Erlangen. 1857. 37 kl. Stn. 2 Man.

[1]) Seitdem hat die Firma im ganzen 28 Orgelwerke allein nach Frankfurt a. M. gebaut — ein Beweis des Zutrauens, das sie sich in dieser Stadt zu erwerben gewußt hat. Auch in der Bayr. Rheinpfalz standen schon 1874 an verschiedenen Orten nicht weniger als 33 Werke von 4—36 Stn. der Firma Walcker.

[2]) Die schon genannte Broschüre „Die Riesen-Orgel im Ulmer Münster &c. von J. Graf. Ulm 1890" behauptet zwar, dies Werk habe „101 klingende Register". Allein der Verfasser muß dann S. 8 u. 9 selbst anmerken, daß die Quinte $5^1/_3'$ und Terz $3^1/_5'$ des HW. Bestandteile des Kornetts 3—7fach, ferner im Pedal die Quinte $10^2/_3'$ und Terz $3^1/_5'$ dem akustischen Grand Bourdon 32' und die Oktave 4' dem Kornett 5fach nur entlehnt und selbständig spielbar gemacht (also wohl durch Transmission) seien. Aber das Werk sollte eben — wenigstens in den Augen des großen Publikums, das ja gewöhnlich nicht so genau zusieht — um jeden Preis, auch um den der einfach-ehrlichen Wahrheit, eine „Riesen-Orgel mit 101 klingenden Registern" sein, wie bedenklich dies auch an die bekannten 101 Kanonenschüsse (Bum! Bum!) erinnert.

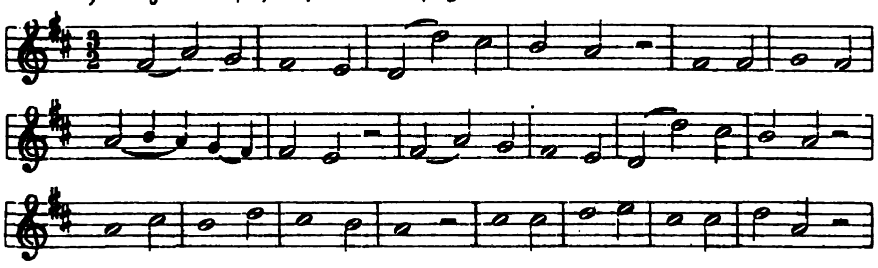
— 13. Die Orgel des Doms in Frankfurt a. M. 1857. 52 kl. Stn. 3 Man. (später abgebrannt und 1891 als Op. 600 mit 60 kl. Stn. 3 Man. Ped. neu gebaut). — 14. Die Orgel der Katharinenkirche in Frankfurt a. M. 1857. 52 kl. Stn. 3 Man. — 15. Die Orgel der protest. Kirche in Zweibrücken. 1858. 36 kl. Stn. 2 Man. — 16. Die Orgel der Synagoge in Frankfurt a. M. 1859. 37 kl. Stn. 2 Man. — 17. Die Orgel der kath. Kirche zu Karlsruhe. 1862. 44 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 18. Die Orgel der Musikhalle in Boston. 1863. Op. 200. 86 kl. Stn. 5353 Pfeifen. 4 Man. Ped. — 19. Die Orgel der prot. Kirche in Wiesbaden. 1863. 52 kl. Stn. 3 Man. — 20. Die Orgel der Barfüßerkirche zu Augsburg. 1863. 40 kl. Stn. 2 Man. — 21. Die Orgel der Univ.-Kirche in Würzburg. 1863. 37 kl. Stn. 2 Man. — 22. Die Orgel der protest. Kirche in Mühlhausen i. E. 1866. Op. 220. 61 kl. Stn. 3 Man. — 23. Die Orgel der Stadtkirche in Glarus. 1865. 47 kl. Stn. 3 Man. — 24. Die Orgel der St. Georgskirche in Hagenau i. E. 1867. 40 kl. Stn. 3 Man. — 25. Die Orgel der Kirche St. François in Lausanne. 1866. 33 kl. Stn. 2 Man. — 26. Die Orgel der Kirche in Burgdorf (Schweiz). 1868. 32 kl. Stn. 2 Man. — 27. Die Orgel der prot. Kirche in Oppenheim. 1871. 32 kl. Stn. 2 Man. — 28. Die Orgel der Kathedrale in Buenos Ayres. 1873. 35 kl. Stn. 2 Man. — 29. Die Konzertorgel im Saalbau in Frankfurt a. M. 1873. 45 kl. Stn. 3 Man. — 30. Die Orgel der prot. Kirche in Krefeld. 1874. 30 kl. Stn. 2 Man. — 31. Die Orgel der Votivkirche in Wien. 1878. 61 kl. Stn. 3 Man. — 32. Die Orgel der kath. Marienkirche in Stuttgart. 1879. — 33. Die Orgel der evang. Johanniskirche in Düsseldorf. 1881. — 34. Die Orgel der Domkirche in Riga. 1885. Op. 413. 124 kl. Stn. 6826 Pfeifen. 4 Man. 2 Ped. — 35. Die Orgel der St. Annenkirche in Annaberg. 1883. — 36. Die Konzertorgel im neuen Gewandhaus in Leipzig. 1884. 54 kl. Stn. 3 Man. — 37. Die Orgel der evang. Kirche in Oldenburg. 1884. 36 kl. Stn. 2 Man. — 38. Die Konzertorgel im Stephaniensaal in Graz. 1885. 43 kl. Stn. 3 Man. — 39. Die Orgel der Petrikirche in Hamburg. 1884. 60 kl. Stn. 3 Man. — 40. Die Orgel des Stephansdoms in Wien. 1886. 90 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 41. Die Orgel der St. Petrikirche in Riga. 1886. 51 kl. Stn. 3 Man. — 42. Die Konzertorgel im Krystallpalast in Leipzig. 1887. 55 kl. Stn. 3 Man. — 43. Die Orgel der St. Petrikirche in Lübeck. 1888. — 44. Die Orgel der Kathedrale in Benevento. 1889. 50 kl. Stn. 3 Man. — 45. Die Orgel der Herz-Jesu-Kirche in Graz. 1890. 35 kl. Stn. 2 Man. — 46. Die Orgel der evang. Hauptkirche in Kamenz. 1891. 42 kl. Stn. 3 Man. — 47. Die Orgel der luth. Kirche in Helsingfors. 1891. 61 kl. Stn. 3 Man. Röhren-Pneumatik. — 48. Die Orgel der Katharinenkirche in St. Petersburg. 1892. 42 kl. Stn. 3 Man. Röhrenpn. — 49. Die Orgel der luth. Peter-Paulskirche in Moskau. 1892. 42 kl. Stn. 3 Man. Röhrenpn. — 50. Die Orgel der evang. Friedenskirche in Stuttgart. 1892. 36 kl. Stn. 2 Man. Röhrenpn. — 51. Die Konzertorgel in Lübeck. 1894. 64 kl. Stn. 3 Man. Ped. Röhren-Pneumatik.[1])

---

[1]) 1892 bauten Walcker & Cie. eine kleinere Orgel mit reiner (nicht „temperierter") Stimmung nach der Erfindung des japanesischen Physikers Dr. Shohé Tanaka. Dieselbe war ihnen auf Anregung des deutschen Kaisers vom preuß. Kultministerium in Auftrag gegeben

Walder, Johann Jakob, ein älterer schweizerischer Gesangskomponist, war am 11. Januar 1750 zu Wetzikon im Kanton Zürich geboren und von dem dortigen Pfarrer Schmidlin (vgl. den Art.) von frühester Jugend an in Gesang und Musik unterrichtet worden. Später folgte er seinem etwas älteren Mitschüler bei Schmidlin, Joh. Heinrich Egli (vgl. den Art.) nach Zürich, setzte hier seine Musikstudien fort und gab von 1775 an seine ersten Liederkompositionen mit Egli zusammen in mehreren Sammlungen heraus. Von 1779 an erschienen seine Werke (eine Kantate, „Lieder am Klavier", geistliche Lieder mit choralmäßigen Melodien, auch eine „Anleitung zur Singkunst, Schullieder u. a.) in besonderen Heften und unter seinem Namen. Von 1785 an wendete sich Walder dem politischen Leben zu und diente seinem Heimatkanton Zürich als Untervogt des Amtes Grüningen, dann bis 1806 als Mitglied des Regierungsrats, später bis 1814 als Bezirkspräsident und endlich als Oberrichter. Als solcher starb er zu Zürich am 18. März 1817.[1]) — Von ihm erschienen:
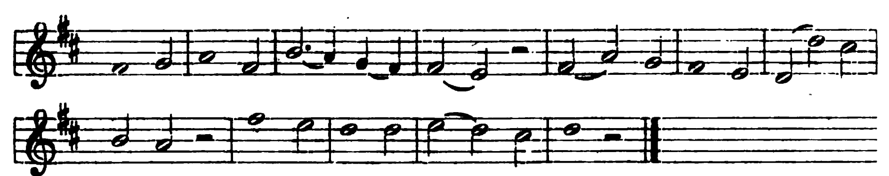
1. Sammlung christlicher Gesänge zum Gebrauch bey der häuslichen, wie bey der öffentlichen Gottesverehrung, von Zollikofer, nunmehro meistens zu 3 und 4 Stimmen in Musik gebracht. Zürich 1791. 8°. 69 Lieder, worunter 37 von Gellert. — 2. In fünf von 1775—1787 gedruckten Sammlungen je ungefähr die Hälfte der Nummern von ihm, die andere von Egli. — 3. Die Musikbeilagen für die „Neujahrsstücke der deutschen Schule." Zürich 1776—1785. — Welchen Anteil er am Zürcher G.-B. von 1787 hatte und welche Melodien dieses Buches etwa von ihm sind, ist noch des näheren zu untersuchen.[2]) — Die folgende Melodie Walders:



worden; sie ist jetzt in der Aula des Dorotheenstädtischen Gymnasiums in Berlin aufgestellt. Vgl. Urania 1893. Nr. 1. 2. S. 12. Nr. 3. S. 19. Nr. 9. S. 67.

[1]) So nach Dr. Heinr. Weber in Hunzikers Gesch. der schweiz. Volksschule. 1881. I. S. 283 und Das neue G.-B. 1891. S. 108. Dölker, Geistl. Lieder. 10. Aufl. 1892. S. 34 hat „† 1820" und Fétis, Biogr. des Musiciens VIII. S. 406 gar „1827", obwohl schon Schillings Lex. Suppl.-Bd. 1841. S. 435 richtig und ausdrücklich bemerkt hatte: „starb 1817, nicht erst 1820."

[2]) Über den Anteil Walders an den unter 2. genannten Sammlungen vgl. Gerber, Neues Lex. II. S. 22—24. — Zahn, Melodien VI. S. 371 bezeichnet Walder als „Mitredakteur des 1787 erschienenen Züricher Gesangbuchs", während er S. 367 sagte, „Egli und Däniker sei die Redaktion dieses Gesangbuchs übertragen gewesen." Dr. Heinr. Weber weiß nur von Egli und Däniker.



ist in pietistischen Liedersammlungen der Schweiz und Süddeutschlands erhalten und wird zu verschiedenen Liedern ihres Versmaßes viel gesungen.[1])

Waldflöte, Waldquinte, Waldpfeife, Silvestris (scil. Tibia) als Orgelstimme ist nach Adlung „eine offene Flötenstimme weiter aber desto kürzerer Mensur; sie klingt hölzern, grob und hohl, daher sie auch den Namen bekommen, und wird auch wohl zwischen Hohl- und Waldflöte wenig oder gar kein Unterschied sein."[2]) Die Waldflöte ist in Wirklichkeit eine Füllstimme, die zur Gattung der Hohlflöten gehört, wie sie denn auch schon Mich. Prätorius, der sie zunächst nur als „Waldflötlin anderthalb Fuß-Thon", also als Quinte kannte, unter den Hohlflöten aufführt.[3]) Adlung kannte die Stimme mit 8′, 4′, 2′ und 1′ Tongröße, sowie als Waldquinte 6′ (5⅓′), 3′ (2⅔′) und 1½′ (1⅓); doch war auch schon zu seiner Zeit hauptsächlich „2 Fuß sehr gemeine."[4]) In dieser Tongröße wird sie auch jetzt noch am meisten verwendet und aus Probzinn gebaut. Sie dient im Hauptmanual größerer Werke als Oktave der Hohlflöte 4′, wenn eine Verstärkung des zweifüßigen Tonmaßes neben Oktave 2′ noch wünschenswert erscheint; in älteren Werken hatte sie dann selbst noch die Sifflöte 1′ (vgl. den Art.) als Oktave bei sich. Seltener nur erscheint sie gegenwärtig mit 2′ Ton auch noch im Pedal (Walcker, Paulskirche Frankfurt, II. Ped.), öfters dagegen mit 4′ Ton an Stelle der Hohlflöte 4′ in den Nebenmanualen, in welchem Falle sie selbstverständlich deren allgemeinem Charakter entsprechend intoniert sein muß.[5]) — Etwas

---

[1]) Vgl. Dölker, a. a. O. 1892. Nr. 22. S. 34. 35. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 124. S. 56 gab sie als vierte Weise dem Liede „O du Liebe meiner Liebe". Vgl. auch Zahn, Melodien IV. Nr. 6702. S. 152.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 156. Das schlechte Zeugnis hinsichtlich ihres Tons hat er der Stimme wohl nur deshalb ausgestellt, um mit guter Manier zu einer Ableitung ihres Namens zu kommen. Das. I. S. 230 erwähnt er noch einer „Wald- oder Dolkanflöte mit doppelten Labiis" aus der Orgel zu Gera, ist aber S. 88 mit dieser Zusammenstellung nicht einverstanden, da die „Körper der Waldflöte gleichaus weit, die des Dolkan dagegen „oben weit und unten enge" seien, auch doppelte Labien sonst „nur bey der Duiflöt" vorkommen, „die aber ganz was anders ist."

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 132, wo noch die interessante Bemerkung steht, „Welche Stimm in Seestädten an jetzo noch gebräuchlich, und wird 2 oder 3 mal, weil es so kleine ist, repetieret." — Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 50 schlägt einen „Wald-Floit-Baß 1 Fuß" sogar ins Pedal vor.

[4]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 479. 480. Anm. t und Mus. mech. org. a. a. O.

[5]) Ratzmann, Orgel in Fulda hatte Waldflöte 4′ im II. Man., ebenso Reuble, Dom-

ganz anderes als die deutsche Waldflöte soll, wie Hopkins will, die englische „Wood- oder Forestflute" sein. Sie sei eine Manualstimme im 4' Ton mit weiter Mensur, voll intoniert, kräftig ansprechend, ausschließlich mit Holzkörpern gebaut und in jeder Beziehung die Oktave der englischen „Clarabella". Sofern nun aber letztere Stimme, nach Hopkins eigener Erklärung „much resembles the German „Hohlflöte" in character of tone, except that its sound is scarcely so strong or so full," so wird auch zwischen der deutschen und englischen Waldflöte kaum ein so großer Unterschied sein.[1])

Waldhorn in der Orgel sei „ein Schnarrwerk im 8', 4' oder 2' Ton, so dies Instrument imitieren soll" — das ist alles, was uns Adlung über diese Stimme zu sagen weiß und was ihm seither nachgeschrieben worden ist.[2]) Wohl konnte er noch berichten, daß ein „Waldhorn 8' im Pedal der Orgel der H. Geistkirche zu Kolberg, zu Goslar im Manual, da es heißt Cornetto di Caccia, und 2' zu Königsberg im Kneiphofe und zu Mühlhausen in Thüringen" stehe; aber er mußte auch gestehen: „von dessen Natur weiß ich nichts zu sagen, weil ich es niemals gesehen." Von neueren Dispositionen habe ich nur eine einzige gefunden, in der eine Zungenstimme unter dem Namen „Waldhorn" vorkommt: in der Orgel der Domkirche zu Lund in Schweden von Peter Zach. Strand steht im III. Man. die bekannte Stimme, die sonst aus Fagott im Baß und Klarinette oder Oboe im Diskant gebildet wird aus Waldhorn (Baß) und Klarinette 8' zusammengesetzt.[3])

orgel in Magdeburg; Schulze Lübeck, Waldflöte 2' im III. Man., aber hier ist sie dann auch, wie Jimmerthal, Die Orgel der Marienkirche in Lübeck 1859. S. 23 ausdrücklich bezeugt, nicht als Füllstimme, sondern mehr „spitz" intoniert.

[1]) Vgl. Hopkins und Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 137 u. 140. — Eine deutsche Waldflöte dürfte auch die holländische „Jachtfluit 4'" sein, welche im Obermanual der 1883 von Strobel in Frankenhausen erbauten Orgel „in de Luthersche Kerk te Haarlem" steht. Vgl. Van 'T Kruijs, Verzameling van Disposities der verschillende Orgels in Nederland. Rotterdam (1885). S. 77.

[2]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 480. Mus. mech. org. I. S. 156. Wolfram, Anl. zur Kenntnis rc. der Orgeln 1815. S. 210. Schlimbach, Über Struktur rc. der Orgel (1800). 1825. S. 187. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 95, auch noch Ausg. von Kothe 1887. S. 174.

[3]) In England hat man unter dem Namen „Horn" (aber nicht „Waldhorn") eine 8' Zungenstimme im Manual, die so beschrieben wird: „formed of tin or metal pipes of much larger scale than those of the Trumpet. The tone of the Horn stop is fuller and smoother than that of the Trumpet, and without the clang peculiar and necessary to that stop." Vgl. Hopkins und Rimbault, The Organ 1877. II. S. 144. — Musikdirektor Wilke wollte den Waldhornton für die Orgel mittelst einer eigentümlich konstruierten Labialstimme gewinnen, die er unter dem Namen Fluttuan in die Orgel der Pfarrkirche zu Neu-Ruppin einsetzen ließ und deren Klang dem Waldhornton „sehr nahe kommen" soll. Vgl. Kothe-Seidel, a. a. O. S. 174. Übrigens meinte auch schon Wolfram, a. a. O., der „schöne Ton des Waldhorns wäre vielleicht besser durch eine besonders konstruierte Flötenstimme, als durch ein Schnarrwerk zu bewirken."

Waldis, Burkhard, der treffliche Psalmlieder-Sänger, war um 1490 zu Allendorf an der Werra in Hessen geboren. Über seine Jugend- und Bildungszeit ist näheres nicht mehr bekannt; vielleicht hat er das Handwerk eines Zinngießers erlernt, sich daneben aber auch gelehrte Kenntnisse erworben. 1523 treffen wir ihn als Franziskanermönch in Riga, von wo er als Mitglied einer Deputation zum Kaiser und dem neugewählten Papst Clemens VIII. geschickt wurde, um für die Sache seines Klosters gegen die in Riga aufkommende Reformation Unterstützung zu suchen. Wie Luther auf seiner Romreise, so gingen auch Waldis auf dieser Reise beim Anblick des ärgerlichen Wandels der Geistlichen die Augen auf,[1]) und er trat bei seiner Rückkehr nach Riga zur Reformation über. Er heiratete eine Barbara Schulte aus Königsberg (doch war diese Ehe sehr unglücklich) und betrieb in einem ihm eigen gehörenden Hause das Handwerk eines „kangeters", d. i. Kannengießers oder Zinngießers, der auf weiten Handelsreisen durch Deutschland, die Niederlande und bis nach Lissabon seine Waren auch selbst abzusetzen suchte. In Riga wurde er bald ein angesehener Mann, den der Rat der Stadt in Münzangelegenheiten mehrmals um Gutachten anging. Später ließ er sich herbei, einer politischen Verschwörung, die bezweckte, das Erzbistum Riga und das Ordensland zu einem weltlichen, reformierten Herzogtum zu machen, auf seinen Handelsreisen als Briefträger und Agent zu dienen. Daher ließ ihn der Ordensmeister Hermann von Brüggenei 1536, eben als Waldis von der Frankfurter Herbstmesse heimgekommen war, verhaften und hielt ihn „fast in die drithalb jar, mit grosser beschwerung, dazu mit scharpffer Tortur" in Gefangenschaft. Die Kunde hievon kam auch nach Hessen, und es machten sich im Mai 1540 seine beiden Brüder Hans und Bernhard Waldis, Bürger zu Allendorf, mit einem Schreiben des Landgrafen Philipp von Hessen nach Riga auf, um die Freilassung des Bruders zu erwirken. Es gelang ihnen auch: am 21. Juli 1540 erlangte er gegen Urfehde die Freiheit und konnte mit den Brüdern nach Allendorf heimkehren. In Hessen bot sich ihm die Aussicht, ein Pfarramt zu erlangen; aber man erachtete wohl seine Franziskanerbildung zur Versehung eines solchen nicht ausreichend und noch weitere Studien nötig. Daher ging er nach Wittenberg und wurde hier am 23. Oktober 1541 als „Burchardus Vualdis Hessus" an der Universität immatrikuliert.[2]) Drei Jahre danach, am 13. September 1544, wurde er als Pfarrer und Propst zu Abterode eingeführt und versah diesen Dienst von da an aufs treulichste. Er heiratete in zweiter Ehe — die erste war durch Scheidung oder Tod gelöst — die Witwe des Pfarrers Heistermann von Hofgeismar und hatte mit ihr noch einige Kinder. Eine von ihr in die Ehe gebrachte Tochter wurde 1555 die Gattin des Pfarrers Balthasar Hildebrand, der

---

[1]) „Je näher Rom, je böser Christ," meinte er darum später im Esopus IV. Die XXIV. Fabel, letzter Vers. Vgl. die Ausg. von Heinr. Kurz 1862. II. S. 77; ebenso die XVII. u. XVIII. Fabel daselbst II. S. 49—54.

[2]) Vgl. Album Academiae Vitebergensis ed. Förstemann. Lips. 1841. 4°. pag. 192a.

von eben diesem Jahr an den nun alt und schwach gewordenen Waldis im Pfarramt vertrat und am 6. August 1556 auf die Bitte von „Zentgraw vnd Gemeine zu Apterode“ hin auch sein Nachfolger wurde.[1]) Wann Waldis gestorben, ist nicht ermittelt, „wohl noch im Jahre 1556.“[2]) — Burkhard Waldis war ein bedeutender Dichter und, nach seinen Psalmmelodien zu schließen, ein erfindungsreicher Melodiensänger. Schon sein erstes Werk, das Mysterium vom verlorenen Sohn, wird als „eines der bedeutendsten Werke der ganzen dramatischen Litteratur Deutschlands im 16. Jahrhundert“ gerühmt, das „eine Tiefe der Auffassung offenbart, die kein anderes Spiel über denselben Stoff gezeigt hat.“ In seinem bekanntesten Werk, den 400 Fabeln des „Esopus“, hat er einen außerordentlich reichen und kulturgeschichtlich interessanten Inhalt, den er aus seiner umfassenden Kenntnis der allgemeinen, wie der besondersten Verhältnisse der Welt und der Menschen seiner Zeit schöpfte, in durchaus gewandter, launig-lebendiger Darstellung trefflich zu verarbeiten gewußt. Nicht minder tüchtig erwies sich Waldis auch in seinen Psalmliedern. Auf diesem Gebiet war er der „einzige Dichter, der die alten künstlichen Formen des Minnegesangs nochmals mit einem Hauche wahren Lebens zu beseelen vermocht hat. Er dichtete den ganzen Psalter in Lieder des kunstreichen, frei nach alter Minnesängerart, aber streng durchgeführten dreiteiligen Strophenbaus um, durchgängig in gebildeter, würdiger, oft edler Sprache, ohne an die gleichzeitige ungeschickte Steifheit, die bald der Worte zu viel bald zu wenig besitzende Unbehülflichkeit und Mattigkeit, an die ängstliche Peinlichkeit und Silbenstecherei der Meistersänger auch nur durch die leiseste Anlehnung zu erinnern.“[3]) Von Waldis selbst sind auch die 152 Melodien seines Buches gesungen, wenigstens ist bis zur Stunde noch keine Spur eines andern Sängers zum Vorschein gekommen, dem sie alle, oder ein Teil derselben zugehören könnten. Auch hier zeigt er sich als ein ganzer Mann, der frisch und frei singt, wie ihm ums Herz ist, und über einen Reichtum melodischer Erfindung verfügt, der staunenswert erscheint. Man

---

[1]) Vgl. Dr. G. Buchenau, Burcard Waldis (Progr.). Marburg 1858. 4°. S. 28, wo die Bittschrift der Gemeinde mitgeteilt ist. Es wird in derselben Waldis das beste Zeugnis über seine Amtsführung ausgestellt und zugleich bemerkt, daß man eben um ihn wegen „solcher seiner wolthat vmb alles in seiner Itzigen schwacheit zu ergetzenn,“ seinen Schwiegersohn „Paltzar Hiltebrandt“, der den alten Mann „mit wachen, pflegenn vnd aller handreichunge was an Ihme ist, versorget,“ als Nachfolger erbitte.

[2]) So nach Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 447—453. Heinr. Kurz in der schon erwähnten Ausg. des Esopus (Deutsche Bibliothek). 1862. I. S. XX. XXI meint dagegen: „Daß Waldis noch im J. 1556 geistig thätig war, geht daraus hervor, daß er in demselben seine letzte Schrift herausgab. Man vermutet zwar, daß er am Ende dieses oder Anfangs des folgenden Jahres gestorben sei, allein man hat dafür keinen andern Grund, als daß er in der genannten Bittschrift als alt und schwach bezeichnet wird. Er kann daher im J. 1557 zur Zeit der Veröffentlichung der dritten Ausgabe des Esopus füglich noch gelebt haben.“

[3]) Vgl. Vilmar, Geschichte der deutschen National-Literatur. 8. Aufl. 1860. I. S. 363. Goedeke, a. a. O. II. S. 449. Kurz, Gesch. der deutschen Litteratur. 5. Aufl. 1870. II. S. 7.

wird dieses melodischen Reichtums so recht inne, wenn man zunächst bedenkt, daß alle diese Lieder nur das eine jambische Metrum haben, und sich dann z. B. die 12 Weisen des siebenzeiligen Maßes (8.7. 8.7. 8.8.7, wie „Aus tiefer Not schrei ich zu dir")[1]) näher ansieht. Welche Fülle der verschiedensten melodischen Formen und Wendungen findet man da! Und wenn auch, wie das bei so vielen Melodien gleichen Versmaßes kaum anders sein kann, Anklänge und Reminiscenzen verschiedentlich vorkommen, so ist doch Waldis weit entfernt von der schablonenmäßigen Melodiebildung, wie sie der französisch-reformierte Liedpsalter, insbesondere in seinen späteren Weisen zeigt. Gerade dem reformierten Liedpsalter gegenüber, der durch Lobwassers Vermittlung in der deutschen evangelischen Kirche Eingang fand, vermochten aber die Psalmmelodien Waldis' nicht aufzukommen, und obwohl sie im 16. und 17. Jahrhundert noch gesungen wurden: auf unsre Zeit sind nur einige wenige derselben gekommen. Mehrere hat noch, wenn auch in stark abgeschliffener Fassung, die lutherische Kirche Schwedens und Finnlands in ihrem Gebrauch bewahrt. — Das Psalmbuch des Burkhard Waldis ist:

> „Der Psalter, In Newe Gesangs weise vnd künstliche Reimen gebracht, durch Burcardum Waldis. Mit ieder Psalmen besondern Melodien, vnd kurtzen Summarien. Zu Franckfurt, Bei Chr. Egenolff." — Am Ende: „Getruckt Zu Franckfurt am Meyn, Bei Christian Egenolff. Anno M.D.Liij. Im Mayen." — Zuschrift von Waldis: „Datum Abterode, den letstenn Februarij Anno 1552." — 8⁰. 279 Bl. oder 34 Bogen und 7 Bl. mit 155 Psalmliedern — 5 Psalmen: 13. 20. 138. 142. 143 in je zwei Liedern — und 152 Melodien — Ps. 2. 75; 14. 53; 25. 131 haben je eine gemeinsame Melodie.[2])

Walle stets, o Christ, auf Erden, Choral. Unter diesem Namen bringt das neue Landes-Ch.-B. des Königreichs Sachsen 1883. Nr. 170. S. 98 eine Melodie von Aug. Ferd. Anacker in Freiberg. Dieselbe gehörte jedoch ursprünglich dem Liede „Alle Menschen müssen sterben" zu; vgl. darum diesen Art. im Nachtrag.

---

[1]) Es sind die Melodien des Psalters 1553. Bl. 2. 16. 31. 39. 78b. 103. 145. 187. 202. 229. 230b. 252b, zu Ps. 2 (und 75). 12. 20. 25 (und 131). 46. 64. 82. 105. 110. 126. 127 und 141.

[2]) Bei Zahn, Melodien. Bd. I—VI findet man jetzt nahezu alle Melodien von Waldis — ich habe deren 149 gezählt, so daß nur drei fehlen würden — neu gedruckt. Vgl. auch ebendas. Bd. V. S. 401. — Außerdem ist neuerdings erschienen: Vierzig evangelische Psalmlieder von Burkard Waldis (1553). Für vierstimmigen gemischten Chor in neuer Bearbeitung herausgegeben von Friedr. Zimmer. Quedlinburg, Vieweg 1888. — Nach Otto Kade, Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 19 befindet sich in der Ratsschul-Bibl. zu Zwickau: „Burcard Waldis, Der Psalter in neue Gesang gebracht. Erfurt 1535. 8⁰." Sonst ist von einer Erfurter Ausgabe aus so früher Zeit nichts bekannt und diese Angabe wird wohl auf einem Versehen beruhen.

Walliser, Christoph Thomas, ein bedeutender Straßburger Musiker aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war daselbst um 1568 geboren[1]) und wird auch seine Schul- und erste musikalische Bildung in dieser seiner Vaterstadt erhalten haben. Nachher war er 10 Jahre abwesend und wird während dieser Zeit einerseits, um sich zum „Praeceptor classicus" auszubilden, fremde Universitäten besucht und, wenn Walther und Forkel richtig berichten, auf einer derselben die Magisterwürde erlangt, — andrerseits, um sich zum „Musicus ordinarius" der Stadt Straßburg tüchtig zu machen, auch seine musikalische Bildung zu erweitern gesucht haben. Wo er letzteres gethan, wird zwar nirgends gesagt; aber der Stil seiner Werke, sowie der Umstand, daß ihm Nigrinus nachrühmen konnte, er „vereinige alle Musen Italiens in sich," läßt vermuten, daß es in Italien geschehen sei. Gerade um die Wende des Jahrhunderts kehrte er nach Straßburg heim und wurde nun nach Walther „ongefehr ums Jahr 1599," nach seiner eigenen Angabe aber 1600 achter Kollege an der Schule und „des Capituli Thomani Vicarius" als welcher er den speciellen Auftrag erhielt, die an dieser Kirche „rühmlich angefangene Musik ferner zu regieren und fortzupflanzen." 1606 erhielt er noch weiter die Stelle eines Musikdirektors am Münster, wenigstens für „die sonntägliche Abendpredigt", und hatte hier anfänglich noch den jüngeren Bernhard Schmid als Organisten neben sich.[2]) Für den Musikunterricht seiner Schule schrieb Walliser die „Musica figuralis praecepta brevia" 1611, das obligatorische Kantorenbüchlein, das aber bei ihm, da der Umfang auf 18 Bogen angegeben wird, nicht eben kurz ausgefallen zu sein scheint. Ferner komponierte er die „exornierende" Musik zu mehreren Schuldramen, die „in Academiae Theatro Argentoratensis frequentissimo" aufgeführt wurden. Seine Hauptthätigkeit aber wendete er von Anfang an der Kirchenmusik zu. Er bearbeitete die in den Straßburger Kirchen gebräuchlichsten Choräle in kunstmäßigen polyphonen Tonsätzen des motettenhaft-madrigalischen Stils seiner Zeit und bestimmte sie dazu, vom Chor abwechselnd mit Gemeindegesang und Orgelspiel im Gottesdienst gesungen zu werden. In diesen mehr als 100 Sätzen hat er zwar den größten Meister des polyphon-vokalen Choralsatzes jener Zeit, Hans Leo Haßler in seinen „fugweis componierten" Psalmen von

---

[1]) Wohl richtig wird ein Christoph Thoma Walliser, der in Riehels G.-B. Straßb. 1569. Bl. 236b als Verfasser des Liedes „Am End hilf mir, Herr Jesu Christ" genannt ist, als der Vater unsres Musikers angesehen. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 8. Zahn, Melodien III. S. 528. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 193. Nr. 87. — Das obige Geburtsjahr folgt aus der Umschrift eines Bildnisses von Walliser: „Anno Christi MDCXXV aetatis suae LVII."

[2]) Nach Walther, Musik. Lex. 1732. S. 644. 645 und Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 285 war Walliser „ein Magister". — Er selbst sagt uns in der Vorrede seines Hauptwerks 1614 bestimmt, daß er „vor 14 Jahren" die beiden erstgenannten Stellen und „vor ungefähr acht Jahren" noch die am Münster erhalten habe. Vgl. auch v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 10.

1607, nicht erreicht, aber gleichwohl in melodischer Führung der Stimmen und angemessenem Ausdruck des Zusammenklangs so Schönes und Tüchtiges geleistet, daß er unter seinen gleichstrebenden Zeitgenossen sicherlich nicht „nur auf den zweiten Rang Anspruch hat," vielmehr in der vordersten Reihe unter ihnen steht. Schon 1602 gab der Not. Publ. Cäs. Paul Nigrinus zu Nürnberg acht Choralsätze Wallisers unter dessen Namen heraus. Aber dieser erkannte die Ausgabe nicht als berechtigt an: die Sätze seien „unzeitig" und „unwissend seiner in öffentlichen Truck (guter, oder welcher Meinung, sei ihm verborgen)" gegeben worden. Er selbst gab erst in den „Ecclesiodiae" von 1614 und den „Ecclesiodiae novae" von 1625 seine beiden Hauptwerke zu Straßburg heraus. Sein letztes Musikwerk, ein achtstimmiger Festgesang zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Straßburgischen Gelehrtenschule erschien 1641, und am 26. April 1648 starb er in dem hohen Alter von 80 Jahren. — Die folgenden Werke Wallisers sind hier zu verzeichnen:

1. Teutsche Psalmen und Kirchengesäng mit fünff Stimmen, welche nicht allein viva voce, sondern auch auff allerley Instrumenten füglich zu gebrauchen und dergleichen zuvor niemals in Druck ausgegangen, durch Christoph Thomas Walliser, Musicum Argentoratens. Nürnberg, bey Kath. Dietrichin. 1602. 4° (das war die unberechtigte Ausg. von 8 Sätzen durch Nigrinus). — 2. Catecheticae Cantiones Odaeque spirituales, Hymni et Cantica praecipuorum totius anni festorum, et Madrigalia. Argentorati 1611. 4°. — 3. Sacrae Modulationes in festum nativitatis Christi quinis vocibus elaboratae. Argentorati 1613. 4°. — 4. Ecclesiodiae, das ist Kirchen Gesäng. Nemblichen die gebräuchlichsten Psalmen Dauids, so nicht allein viva voce, sondern auch zu musikalischen Instrumenten Christlich zu gebrauchen. Mit 4, 5 und 6 Stimmen componieret durch Christoph Thomam Walliser, Argentinensem, Praeceptorem classicum und Musicum ordinarium daselbsten. Argentorati. 1614. Paul Ledertz. 4°. 50 Tonsätze. — 5. Das uhralte Kirchengesang Te Deum laudamus sampt derselben Litania teutsch. Uffs new mit 5 und 6 Stimmen gesetzt. Beneben der Gemein, auff drey unterschiedliche Choros, beydes conjunctim und dann auch separatim, auf vorstehendes Jubelfest (nemlich der Reformation), sonderlich im Münster zu musicieren angestellt. Straßburg 1617. 4°. — 6. Ecclesiodiae novae, darin die Catechismusgesäng, andere Schrift- und geistliche Lieder, sampt dem Te Deum und der Litania, wie sie durchs gantze Jahr in der Kirchen vast üblich, begriffen. Mit vier, fünff, sechs und sieben Stimmen componieret durch Christoph Thomam Walliser rc. Straßburg bey Marx von der Heyden, 1625 (Dedik. „Dominica Lätare, den 27. März 1625"). 4°. 60 Gesänge. — 7. Fons Israelis, ex capite XXI Numerorum depromtus: octo vocum harmonia coronatus et pro seculari Scholae Argentoratensis Jubilaeo publici in Cathedrali Templo celebratus: formante choreum et concentum Christophoro Thoma Wallisero, Musico ordinario. Argentorati 1641. 4°.[1])

[1]) Neun Tonsätze Wallisers stehen auch bei Bodenschatz, Florilegium Portense.

Walter, Gebrüder, Firma eines Orgelbaugeschäfts zu Guhrau in Schlesien, das 1824 durch Gottfried Andreas Walter, einen Schüler Englers in Breslau, gegründet wurde. Nach des Gründers Tode 1852 ging es an seine Söhne: Theodor Walter, geboren am 12. August 1825, und Ludwig Walter, geboren am 15. Juni 1827, über, die beide ihre Ausbildung für den Orgelbau in der väterlichen Werkstätte (1839—1845) und bei Buckow in Hirschberg erhalten hatten. 1869 trat noch ein dritter Bruder, Emil Walter, geboren am 25. September 1838, nachdem er 1852—1856 bei den älteren Brüdern gelernt und dann noch bei Buchholz in Berlin und Ibach in Barmen gearbeitet hatte, als Teilhaber ein. 1892 schied der älteste der Brüder, Theodor Walter aus und es trat an seine Stelle sein Sohn, Richard Walter, geboren am 13. Februar 1867, der von 1882—1888 im Geschäft selbst gelernt und sich dann noch bei Grüneberg in Stettin weitergebildet hatte. Bis 1894 wurden von dieser Firma (außer zahlreichen Reparaturen jeglichen Umfangs) über 200 neue Orgelwerke verschiedener Größe gebaut, früher mit Schleifladen, von 1872 an auch mit Kegelladen und neustens mit pneumatischer Ladenkonstruktion nach Weigle. Die größeren Werke der Gebrüder Walter sind:

1. Die Orgel der kath. Kirche zu Schwetzkau. 1855. 35 Reg. 2 Man. und Pedal. — 2. Die Orgel der evang. Kirche zu Bojanowo. 1860. 34 Reg. 2 Man. — 3. Die Orgel der kath. Kirche zu Samter. 1862. 44 Reg. 3 Man. — 4. Die Orgel der evangelischen Kirche zu Guhrau. 1862. 38 Reg. 2 Man. — 5. Die Orgel der evang. Kirche zu Kunitz. 1863. 27 Reg. 2 Man. — 6. Die Orgel der evang. Kirche zu Wüstegiersdorf. 1863. 44 Reg. 3 Man. — 7. Die Orgel der evang. Kirche zu Kalisch. 1867. 34 Reg. 2 Man. — 8. Die Orgel der kath. Kirche zu Slawentzitz. 1868. 30 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der evang. Kirche zu Marklissa. 1869. 27 kl. Stn. 2 Man. — 10. Die Orgel der evang. Kirche zu Steinau a. O. 1870. 32 Reg. 2 Man. — 11. Die Orgel der reform. Kirche in Posen. 1871. 26 kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel zu St. Nikolai in Kalisch. 1872. 27 kl. Stn. 2 Man. — 13. Die Orgel der evang. Kirche zu Groß-Hartmannsdorf. 1872. 38 Reg. 2 Man. — 14. Die Orgel zu Stroppen. 34 Reg. 2 Man. — 15. Die Orgel zu Ratibor. 24 Reg. 2 Man. — 16. Die Orgel zu Brieg. 32 Reg. 2 Man. — 17. Die Orgel zu Rawitsch. 50 Reg. (40 kl. Stn.) 3 Man. — 18. Die Orgel zu Wohlau. 32 Reg. 2 Man. — 19. Die Orgel zu Quaritz. 30 Reg. (27 kl. Stn.). 2 Man. — 20. Die Orgel der Heinrichskirche zu Breslau. 36 Reg. 2 Man. — Kleinere Werke lieferte die Firma auch nach Östreich-Ungarn, Rußland und Australien.

1618. 1621. I. Nr. 89. 102. 103. II. Nr. 3. 41. 65, und bei Schadäus, Promptuarium Musicum. I. 1611. Nr. 20. 31. 69. III. 1613. Nr. 90. IV. 1617. Nr. 131. 132. Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 918. Grove, Dict. of Music. I. S. 253. 254 sub voc. „Bodenschatz". — Aus den „Ecclesiodiae" von 1614 sind zwei Sätze neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 349—353: „Ach Gott, laß dir befohlen sein" („Ach Herr, wie sind mein'r Feind so viel") und Nr. 437. S. 634—637: Psalm 117 „Lobet den Herren alle Heiden".

Walther, Johann Christoph, der zweite Sohn des Lexikographen Johann Gottfried Walther (vgl. den Art.) und nachmals namhafter Organist am Münster in Ulm, war am 8. Juli 1715 zu Weimar geboren. Er wird in den Schulen daselbst sich auf den Besuch der Universität vorbereitet und daneben vom Vater Unterricht in der Musik, namentlich im Orgelspiel erhalten haben. Auf Ostern 1736 bezog er 20 Jahre alt die Universität Jena, um Jurisprudenz zu studieren. Eines Augenleidens wegen konnte er jedoch seine Studien nicht ohne Unterbrechung betreiben,[1] und es war vielleicht dies der Grund, warum er im August 1745, also 30 Jahre alt „noch beständig in Jena" war. Oder hatte er dort eine Anstellung? Er hatte jedenfalls beim dortigen Stadtorganisten Joh. Nikolaus Bach (vgl. den Art.) seine Studien im Orgelspiel fortgesetzt und da dieser nachgerade sehr alt wurde und sein einziger Sohn, Joh. Christian Bach (1717—1738), 21 Jahre alt starb, also den Vater in seinem Amt kaum schon hatte unterstützen können, so war vielleicht unser Walther als sein Adjunkt angestellt. Da nirgends einer andern Anstellung Erwähnung geschieht, so wird er in Jena geblieben sein, bis er 1750 oder 1751 auf die „Musikdirektor- und Premier-Organistenstelle am großen Münster zu Ulm" berufen wurde. Diese ansehnliche Stelle legte er nach 19jähriger Verwaltung nieder und kehrte am 20. September 1770 nach Weimar heim, um „seine noch übrige Lebenszeit in seiner Vaterstadt in Ruhe zuzubringen." Doch starb er dann schon am 25. August 1771. — Diesen jüngeren Walther rechneten seine Zeitgenossen unter „die stärksten Orgel- und Klavierspieler" und selbst Adlung hat ihm „ehedessen mit Verwunderung zugehört." Er hinterließ den Ruhm, „bey seiner Geschicklichkeit als Orgel- und Klavierspieler, auch ein guter und besonders rechtschaffener und ehrlicher Jurist gewesen zu seyn."[2]) Kompositionen Walthers werden nirgends erwähnt.

Walther,[3]) Johann, der Freund Luthers und sein Mitarbeiter bei der Neueinrichtung des musikalischen Teils im Gottesdienst der Kirche der Reformationszeit, wodurch er sich den Ehrennamen des „Urkantors der deutschen evangelischen Kirche" erworben hat, war, wie seine neuerdings aufgefundene Grabschrift ausweist, 1496 „auff einem Dorffe ohnweit Cola in Thüringen"[4]) geboren. Sein Vater, der

---

[1]) Aus einem Brief des Vaters vom 1. August 1737 erfahren wir, daß der Sohn sich damals „wegen der Augen-Maladie, so aus einer innerlichen Verstopffung herrühret, der Bade- und Trinck-Cur des bei Apolda an Ostern (1737) entdeckten Gesundbrunnens" bediente. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1890. Nr. 4. S. 55.

[2]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 4 und S. 700. Gerber, Altes Lex. II. S. 763. Neues Lex. IV. S. 506. Dort hatte Gerber gesagt, Walther werde unter die „stärksten" Spieler gerechnet, hier schwächt er dies merkwürdigerweise in „starke" Spieler ab.

[3]) Die Schreibweise des Namens schwankt in den alten Dokumenten zwischen „Walther" und „Walter", doch so, daß deutsch gewöhnlich „Walther", lateinisch aber „Walter", „Walterus" auch „Gualther" geschrieben wurde.

[4]) Darüber, was für ein Ort unter „Cola" zu verstehen sei, sind die Ansichten verschieden.

ebenfalls Johann Walther hieß, hatte „ein Weib aus der Mühle zu Cola nechst am Thore, die Blanckenmühle genannt, geheyrathet," und der Sohn erhielt daher den Beinamen „Blanckenmüller".[1]) Über Walthers Jugend, sowie darüber, wo er seine Schul- und musikalische Bildung erlangt haben mag, fehlen die Nachrichten. Wohl hat man gemeint, er habe „die musikalische Schule der Niederländer durchlaufen," ihn auch gelegentlich zum „Magister der sieben freien Künste" und gar „1530 zum Docenten an der Universität Wittenberg" gemacht, ist aber den Beweis für diese Annahmen schuldig geblieben.[2]) Da Luther 1526 ausdrücklich bezeugt hat, daß „die jetzigen Personen" der kurfürstlichen Kantorei „darauf erwachsen" seien, so denken wir uns Walther am besten frühe schon als Kapellknaben der seit 1493 fester organisierten Kantorei zu Torgau, wo er unter der musikalischen Leitung des alten „Sängermeisters" Konrad Rupff (vgl. den Art.) stand und daneben die dortige Schule besucht haben wird. 1524, da wir zum erstenmal unter für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik überaus wichtigen Umständen die authentische Bekanntschaft des damals 28jährigen Mannes machen, treffen wir ihn bereits als angesehenes Mitglied der Kantorei, in der er die Stelle eines Bassisten und „Komponisten" einnahm. In den Kapellen oder Kantoreien des 16. und teilweise noch des 17. Jahrhunderts war der Komponist dasjenige Mitglied, das in Hinsicht auf den Rang und die Besoldung die nächste Stelle nach dem Kapell- oder Sängermeister einnahm und, als des Tonsatzes kundig, mit ihm die Gesänge für die Kantorei zu setzen und in deren „Partes" oder Stimmbücher entweder selbst

Dr. Otto Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau. 1868. S. 2 (Nachträge 1870), dem das Verdienst zukommt, zuerst Genaueres über Walthers Lebensverhältnisse erforscht zu haben, äußert sich über die Ortsbezeichnung nicht. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 207 schreibt ohne weiteres „Kahla"; Zahn, Melodien V. S. 402 mit Vorbehalt „Kahla?". Riemann, Musiklexikon. 4. Aufl. 1893. S. 1160 meint: „? vielleicht Gotha"; Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 129: „vielleicht Colla, eine zu Froburg im weimar. Neustädter Kreise gehörige Hohenlohische Domäne?" und Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lex. XI. S. 258 läßt unentschieden, ob das „Städtchen Cölleda unweit der Sachsenburg, oder Kahla bei Rudolstadt" gemeint sei. — Ritter, a. a. O. giebt, wohl nur als Druckfehler oder aus Versehen, irrtümlich „1490" als Walthers Geburtsjahr.

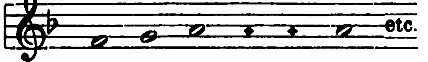
[1]) Ob das aber nicht eine Verwechslung mit Georg oder Jörg Blanckenmüller, Blanckmüller, Planckenmüller ist, einem gleichzeitigen Tonsetzer, von dem Sätze über weltliche und geistliche Lieder in den Sammlungen von Forster, Kriesstein, Kugelmann u. a. 1539—1549 sich finden? Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 418. 419.

[2]) Vgl. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1855. I. S. 185—189. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. I. S. 286. Zahn, a. a. O. V. S. 402 u. a. — Wetzel, Hymnop. III. S. 355 sagte nur: „hatte in Philosophiae Magistrum promoviret" und ihm folgten Walther, Musik. Lex. 1732. S. 645. Gerber, Altes Lex. II. S. 762. Neues Lex. IV. S. 504. Kühnau, Ch.-B. II. 1790. S. 158 u. a. — Taubert, a. a. O. S. 6 meint, es werde die in einem Lobgedicht auf Walther vorkommende Stelle „Non tam dulce melos caneres Walthere Magister etc.", die aber nichts anderes besagen will, als „Meister Walther" oder „Sängermeister", die irrige Annahme, er sei Mag. philos. gewesen, veranlaßt haben.

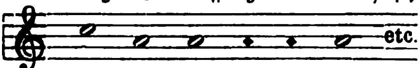
einzuschreiben, oder durch hiezu geschickte Kapellknaben einschreiben zu lassen hatte.[1]) — Anfangs Oktober 1524, da Luther die „Deutsche Messe" einrichten wollte, ließ er den „alten Sangmeister Ehrn Konrad Rupff" und unsern Walther, die beiden an der Spitze der Kantorei zu Torgau stehenden Männer, nach Wittenberg kommen und hielt hier mit ihnen „vnterredung von den Choral Noten vnd art der acht Ton", sang ihnen auch die liturgischen Melodieformeln „vber die Episteln, Evangelia, vnd vber die Wort der Einsetzung"[2]) so, wie er sie einzuführen dachte, vor und ließ sie ihre „bedencken darüber" äußern. Nachdem man sich geeinigt hatte, mußte Walther während „drey Wochen" in Wittenberg die so festgesetzten Schemata, „die Choral Noten vber etliche Evangelia vnnd Episteln ordentlich schreiben, biß die erste deutsche Meß in der Pfarrkirchen gesungen ward" — am 29. Oktober 1524, dem Tag nach Simonis und Judä. Zugleich erhielt er den Auftrag, „solcher ersten deutschen Messe Abschrifft mit sich gen Torgaw zu nehmen" und dem Kurfürsten „aus befehl des Herrn Doctoris selbst zu vberantworten." Schon vorher hatte Walther auch über die ersten lutherischen Gemeindegesänge seine Tonsätze für kirchlichen Chorgesang geschrieben und gab sie im selben Jahr 1524 mit Luthers gewiß freudiger Zustimmung erstmals heraus. 1525 starb Kurfürst Friedrich der Weise und es waren damit, wie alle Hofdiener, so auch die Mitglieder der Kantorei entlassen, bis sie der neue Kurfürst Johann der Beständige wieder in

[1]) Als Belege hiefür mögen einige Beispiele aus der Geschichte der herzogl. Württ. „Kantorei" zu Stuttgart angeführt sein. Dort war unter dem Kapellmeister Ludwig Daser († 27. März 1589) seit 1567 ein Balduin Hoyul „Componist"; er legte sich in seinen Sacrae Cantiones. Nürnb. 1587 diese Eigenschaft ausdrücklich als Titel bei: „ordinario chori musici apud illustriss. Wirtemb. Ducem componista" und rückte später als Dasers Nachfolger zum Kapellmeister vor. — 1608 war in derselben Kapelle ein Niklaus Präbstling „Bassist und Componist", und 1610 wurde für einen Andreas Berger, da er „ein gutter Musicus vnd feiner Componist," überhaupt „ein feiner Gesell" sei, die Gewährung einer „Componisten-Besoldung" erbeten. Vgl. Sittard, Zur Gesch. der Musik 2c. am Württ. Hofe. I. 1890. S. 24. 25. 39. 42. 43. — Daß Luther unsern Walther mehrfach als „Komponist" betitelt hat, ist bekannt, und daß dieser ihm die Partes für seine „Hauskantorei" besorgte, durch den von Otto Kade herausgegebenen „Luthercodex" erwiesen.

[2]) Da die Einsetzungsworte im „Greuel der Stillmesse" des römischen Ritus nicht gesungen, sondern nur leise gesprochen werden durften, so war eine vorreformatorische Gesangsformel für sie selbstverständlich nicht vorhanden. Während nun Luther in der Form. Missae 1523 bestimmt hatte, es sollten diese Worte nach dem althergebrachten Paternosterton



gesungen werden, bildete er bei obiger Veranlassung eine neue lydische Formel



die er seinem Evangelienton entnahm und die sich neben dem Paternosterton, der allgemein bräuchlich wurde, in den Agenden doch auch bis zur Gegenwart erhalten hat. Vgl. den Art. „Vaterunser und Einsetzungsworte".

Bestallung nahm. Dieser aber ging aus Sparsamkeitsrücksichten damit um, die immerhin kostspielige Kantorei ganz eingehen zu lassen. Walther erfuhr, „man werd yhn vnd seyne gesellen abfertigen," und wußte „inn den damaligen seltzsamen leufften nicht weyter." In dieser Not wandte er sich an Luther und Melanchthon, und beide Männer, die auch noch Spalatin heranzogen, beeilten sich, seine und der Kantorei Sache nach besten Kräften beim Kurfürsten zu führen.[1]) Sie erreichten auch, daß die Kantorei vorerst noch beibehalten wurde und damit für Walther alles sich zum besten kehrte. Da Konrad Rupff entweder gestorben, oder altershalber pensioniert worden war, so trat nun Walther als „Churfürstlicher von Sachsen sengermeyster" an seine Stelle. Jetzt gründete er auch einen eigenen Hausstand, indem er sich mit Anna Hester, einer Tochter Hans Hesters, der „Churf. Friedrich III. Reitschmidt" gewesen, verheiratete.[2]) Was aber 1526 mit Mühe noch hintangehalten worden war, trat, nachdem schon vorher der Gehalt der Kantoreimitglieder herabgesetzt worden (der der Sänger von 20 Gulden auf 8 jährlich), im Jahr 1530 doch ein: die Auflösung der Kantorei.[3]) Dagegen bildete sich aus Bürgern der Stadt Torgau sofort eine private „Kantorei-Gesellschaft", deren Leitung Walther übernahm und der auch der Kurfürst gegen das Versprechen musikalischer Dienstleistung im Gottesdienst der Schloßkirche einen jährlichen Beitrag von 100 Gulden zusicherte. Als Luther 1534 bei Gelegenheit der Kirchenvisitation zu Torgau die Leistungen dieser Kantorei kennen lernte, konnte er sich nur von Herzen freuen, „daß Gott der Allmächtige, diese Stadt Torgau vor vielen andern mit einer herrlichen Musica und Kantorei begnadet." Auf Luthers Anregung ist es wohl auch zurückzuführen, wenn der Rat der Stadt noch im selben Jahr 1534, um das Auskommen Walthers noch weiter zu sichern, die Stelle des Kantors an der Torgauer Schule für ihn schuf, in der er außer in Gesang und Musik noch in Religion und Latein zu unterrichten hatte. Er lebte sich nun ganz in Torgau ein, wo er 1537 auch ein eigenes Haus in der Stümpfergasse erwarb, und fand neben der amtlichen Thätigkeit in Kantorei und Schule noch Muße genug, die 1537 und 1544 er-

[1]) Luther schrieb schon im April 1526 an den Kurfürsten, und am 22. September 1526 berichtete er an Walther: „Spalatinus hab ich auch angerufen: der schreibt, er wolle das beste thun." Vgl. De Wette, Luthers Briefe. III. S. 102 und S. 129. Melanchthons Brief an den Kurfürsten ist vom 20. Juni 1526. Vgl. Corp. reform. 1835. Vol. I. Pars 2. S. 799. Neue Mitteilungen aus dem Gebiet histor.-antiq. Forschungen. Bd. I. Heft 2. S. 42. 43. Fürstenau, Johann Walther, Allg. musik. Ztg. 1863. Nr. 14. S. 248. 249.

[2]) Anna Walther war im Jahr 1500 geboren und starb am 23. Mai 1571 zu Torgau, also gerade ungefähr ein Jahr nach ihrem Manne. Vgl. Taubert, a. a. O. S. 3. Anm. 5.

[3]) Diesmal hatten Luther, Melanchthon und Spalatin nichts mehr gegen die Maßregel thun können. Luther brach über dieselbe in die bekannten herben Worte aus: „Etliche von Adel und Scharrhausen meinen, sie haben meinem gnädigsten Herrn 3000 Gulden an der Musica erspart, indeß verthut man unnütz 30000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun."

schienenen, jeweilen wesentlich erweiterten Auflagen seines Chorgesangbuchs und andere Musikwerke, wie das große handschriftliche Kantional von 1545 zu bearbeiten. Als Künstler wie als Mensch wußte sich Walther namentlich Luthers Vertrauen und Hochachtung ungeschmälert zu erhalten. Als dieser 1542 einen seiner Söhne auf die Schule nach Torgau schickte, empfahl er ihn ganz besonders auch Walther zum Unterricht in der Musik.[1]) So vergingen die Jahre, bis durch die politischen Ereignisse, die in der Schlacht bei Mühlberg 1547 gipfelten, die sächsische Kurwürde und Landesherrschaft an den Herzog Moritz von der Albertinischen Linie überging. Er wollte für seine Residenz Dresden auch wieder eine musikalische Hofkapelle haben und übertrug Walther deren Bildung und Leitung. Am 22. September 1548 („Torgaw am tage Mauritij") unterzeichnete Moritz die Stiftungsurkunde des neuen Instituts, und von diesem Zeitpunkt an war Walther „auf Lebenszeit bestellter" kurfürstlicher Kapellmeister zu Dresden.[2]) Sechs Jahre wirkte er noch in diesem Amte, dann bat er um seine Pensionierung. Unterm 7. August 1554 gewährte ihm der Kurfürst August, „weil er nunmehr vast alt vnd unvermoglich worden," diese Bitte: mit 60 Gulden jährlicher Pension und dem rühmlichen Zeugnis, daß er „in solchem seinem Ampth mit Abrichtung derer Knaben zum Discant vnd andern Cantorn, ehe die Cantorey recht in schwangk gebracht wordenn, sonderlich mit ordnung der gesenge vnd Zubereittung der Gesangbücher viel muhe, vleiß vnd arbeith gehabt" — wurde er in den Ruhestand versetzt. Doch sollte er sich noch „biß auf Michaelis 1554 bey vnsrer Cantorey aufhalten, dieselbig wiederum in eine richtige ordnung bringen vnd fassen helfen, damit die newen vnd Alten Cantores der Stimm vnd arth halber zu singen in eine rechte liebliche concordantz vnd harmoney bracht werden möchten." Bis am 30. Oktober 1554 genügte er auch noch dieser letzten Anforderung, und es trat an diesem Tage Mattheus Le Maistre an seine Stelle.[3]) „Unser lieber getreuer Johan Walter der Elter"[4]) kehrte nach Torgau zurück und

---

[1]) Der Brief Luthers vom 26. Aug. 1542 an Markus Crodel, den Vorsteher der Torgauer Schule, schloß mit den Worten: „Vale in Domino et Joannem Walterum jubeas salvum esse oratione mea et ut filium sibi commendatum habeat in musica. Ego enim parturio theologos, sed grammaticos et musicos parere etiam cupio." Vgl. De Wette, Luthers Briefe. V. S. 492 und Schütze, Dr. Martin Luthers bisher ungedruckte Briefe. Leipz. 1780. I. S. 217 f.

[2]) Vgl. das Nähere über die gesamten Verhältnisse der neuen Hofkapelle, über die Zahl und das Diensteinkommen ihrer Mitglieder, Besoldung, Rechte und Pflichten des Kapellmeisters u. s. w. bei Fürstenau, Beiträge zur Gesch. der Königl. Sächs. musikalischen Kapelle. Dresden 1849, sowie dessen bereits citerte Abhandlung in der Allg. musik. Ztg. 1863. Nr. 15. S. 260 bis 264. Taubert, a. a. O. S. 7. 8.

[3]) Vgl. Fürstenau, a. a. O. Taubert, a. a. O., sowie Kade, Mattheus Le Maistre. 1860. S. 6—10 und Schäfer, Sachsen-Chronik. Dresden 1854. S. 318 ff.

[4]) So hieß er gegenüber einem gleichnamigen Sohne. Dieser jüngere Johann Walther war am 8. Mai 1527 zu Torgau geboren, studierte vom Herbst 1544 an auf der Universität Wittenberg, verwaltete dann das Kantorat zu Hoya, bis er auf Veranlassung des Vaters am

verlebte im Hause seines Sohnes die letzten Lebensjahre. Er edierte noch mehrere Musikwerke und schrieb, wie es scheint, auch Erinnerungen aus seinem Leben auf, von denen die von Michael Prätorius aufbewahrten „Verba des alten Johann Walthers“ von 1564 ein überaus wertvoller Rest sind. Nachdem er 1566 ein letztes Musikwerk herausgegeben und „allen gottesfürchtigen Cantoribus, die Christum vnd das reine Wort Gottes lieben, als zu seinem Valete mitgeteilt“ hatte, starb Walther „höchst wahrscheinlich im Monat April“ 1570, 74 Jahre alt, zu Torgau. — Die Tradition hat Walther von jeher die Erfindung einer Anzahl derjenigen Melodien zugeschrieben, die in den ersten Gesangbüchern der Reformationszeit neu hervorgetreten und in der Folge allgemein in den kirchlichen Gemeindegesang übergegangen sind. Es ist diese Tradition in den Choralbüchern, die wie das von Kühnau, Umbreit u. a. sich bemühten, auch die Urheber der Choralmelodien zu nennen, festgehalten worden und so fast bis auf die Gegenwart gekommen. Nun erschienen allerdings in den Ausgaben von Walthers Gesangbuch 1524—1551 im ganzen 36 neue Melodien, die aus andern gleichzeitigen oder älteren Quellen noch nicht nachzuweisen gewesen sind; aber mit den bis zur Stunde vorhandenen authentischen Beweismitteln ist es schlechterdings unmöglich, den Beweis, daß diese Melodien von Walther selbst, oder von Luther erfunden seien, zu führen. Eines nur darf wohl als sicher angenommen werden: daß Walther die aus dem vorreformatorischen Kirchengesang herübergenommenen Weisen seines Gesangbuchs selbst und so überarbeitet — „corrigieret“ nennt er es selbst — haben wird, wie er sie für seine Tonsätze bedurfte und wie dies alle Kontrapunktisten jener Zeit mit den Melodien des gregorianischen Gesangs gethan haben. Auch bei der weiteren Reduzierung dieser Melodien auf diejenige einfachste Gestalt, in der sie in den gleichzeitigen Erfurter Enchiridien den Liedern beigegeben wurden, mag er noch mit

---

19. August 1551 nach Torgau heimkehrte. Am 30. September 1551 verheiratete er sich hier mit Elisabeth Erodel, der am 3. Nov. 1531 geborenen Tochter des Rektors Markus Erodel († 1549), wurde städtischer „Kornschreiber“, kaufte sich am 4. Okt. 1553 ein eigenes Haus „hinter den Fleischbänken“ und starb am 8. Nov. 1578. — Nach Wackernagel, Bibliogr. 1855 S. 295 steht unter dem Liede „Lieblich hat sich geſellet“, einer geistlichen Umdichtung des weltlichen Liedes gleichen Anfangs, in einem Einzeldruck von Friedr. Gutknecht (Nürnberg c. 1560) die Namenschiffer „J. W. J.“ Das liest Koch, Gesch. des Kirchenliedes. 3. Aufl. I. S. 287 ohne weiteres als „Johann Walther junior“ und schreibt ihm, über den er sich aber sehr schlecht unterrichtet zeigt, das Lied zu. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 208 meint nur: „Von J. Walter ist wohl nicht das mit J. W. J. unterzeichnete geistliche Lied: Lieblich hat sich geſellet.“ — Der Sohn des jüngeren Walther, Samuel Walther wurde Kammerschreiber und starb am 3. Nov. 1627, 72 Jahr alt. Dieser wieder hinterließ einen Sohn Michael Walther, der am 6. Nov. 1646 als Stadtschreiber starb. Jedoch war mit ihm die Familie nicht ausgestorben: noch um die Mitte des vorigen Jahrh. lebte in Torgau ein Tuchmacher Walther, der ein Portrait des alten Kapellmeisters besaß, „wie er eine Rolle voll geschriebener Noten in der Hand hält.“ Vgl. Taubert, a. a. O. S. 9.

thätig gewesen sein.[1]) Die Tonsätze Walthers zu diesen Melodien waren Sätze für den Kirchenchor, und sein Gesangbuch allein als Chorgesangbuch, nicht aber als das „älteste evangelische Choralbuch“ im jetzigen Sinne gemeint. Er war nicht der „erste protestantische Tonsetzer, der das deutsche geistliche Lied für den Gemeindegesang verwertete,“ und seine Sätze dürfen nicht aus dem Gesichtspunkt der Angemessenheit für „die Mitwirkung einer ganzen oft sehr zahlreichen Gemeinde“ neben dem Chor beurteilt werden.[2]) Wenn sie wirklich ein Anlehnen an den damaligen „Tonsatz zum weltlichen deutschen Liede“ zeigen, so ist dies mit nichten aus solch äußerlicher Rücksicht auf das Mitgehen des Gemeindegesangs, sondern aus dem innern Grunde zu erklären, daß der ganze Geist der Reformationszeit auch in der Kirchenmusik vom gregorianischen Choral und seinem esoterischen vielverschlungenen Tonsatz weg zur geschlosseneren volksmäßigen Liedform hindrängte. In dem schon erwähnten wichtigen Schriftstück von 1564 oder 1565[3]) sagt uns Walther selbst, daß er „den Choral Gesang, welcher in den Noten sehr verfälschet, korrigieret,“ und führt dann eine Reihe von Gesangstücken: Introiten, Hymnen, Responsorien und Sequenzen an, die sämtlich dem Chorgesang der kirchlichen Festgottesdienste angehören und deren gregorianische Melodien er unter Beseitigung der überwuchernden Melismen so stilisierte, wie sie ihm als Grundlagen seiner Chorsätze dienlich erschienen. So stand Walthers kirchenmusikalische Arbeit nach dieser ihrer einen Seite hin ganz im Dienste des Chorgesangs. Und dies ist auch gemeint, wenn ihm Melanchthon bezeugt, daß er „das gesang, so jetzund seer gebraucht

---

[1]) Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 217 meint, nachdem er die Unzuverlässigkeit der Tradition hinsichtlich der Urheber der neuen Melodien hervorgehoben: „In jedem Fall aber waren es Luther und sein musikalischer Gehilfe Johann Walther, welche die Überarbeitungen und Umgestaltungen vornahmen, womit sich die älteren Weisen im evangelischen Kirchengesang eingebürgert haben.“ Zahn, Melodien VI. S. 2. 16. 25 hält die neuen Weisen in Walthers G.-B. für „ohne Zweifel von Walther oder Luther erfunden.“

[2]) Wie Kade im „Luthercodex“ 1871. Einl. S. XIII gethan hat. Auch v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 163—168 hat schon bei der Beurteilung Walthers sein bekanntes Steckenpferd von der „Verschmelzung des Kunstgesangs mit dem Gemeindegesang“ und von der „harmonischen Entfaltung“ der Melodien geritten und darum demselben bitteres Unrecht gethan. Dagegen hat auch v. Dommer, Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 184 bemerkt, daß die Waltherschen Sätze „keine Bestimmung für den Gemeindegebrauch“ haben.

[3]) Dasselbe hat uns Mich. Prätorius, Synt. music. I. S. 447—453 aufbewahrt. Später wurde es, wenigstens seinem wichtigeren Teile nach, vielfach abgedruckt: so bei Berger, Eloquentia publica. 1750. S. 237—239. Riederer, Abhandlung 1759. S. 43—46. Forkel, Musik. Almanach für 1784. S. 158—160. Rambach, Luthers Verdienst, 1813. S. 211—214. v. Winterfeld, a. a. O. I. S. 150. 151. v. Dommer, a. a. O. S. 182. 183. Anm. 6; jetzt auch vollständig in den Monatsh. für Musikgesch. 1878. X. Nr. 6. S. 81—84. Nach Forkel befand sich das Mskr. in der Albertinischen Bibliothek zu Koburg, ist aber jetzt nach den Monatsh. a. a. O. S. 80 nicht mehr aufgefunden worden. Man hat dieses Schriftstück immer als authentisch betrachtet, nur Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied 1862. I. S. 28. 29 mußte natürlich seine Beweiskraft in Zweifel ziehen.

wurt, gemacht" und daß „ynn diesen leufften, do kirchen gesang geendert, solcherlewt von noten, die do helffen konnden, das nicht allt gesang alleyn untertruckt werden, sondern auch newe vnnd bessere widder angericht." Ebenso kann sein Pensionsdekret nur seine Thätigkeit für den Chorgesang im Auge haben, wenn es von ihm rühmt, daß er sich „sonderlich mit ordnung der gesenge vnd Zubereittung der Gesangbücher" um die kurfürstliche Kantorei verdient gemacht habe. — Bereits weiter oben haben wir auch von Walther selbst erfahren, welchen Anteil er 1524 an der Feststellung der Gesangsformeln für den liturgischen Lesevortrag, den Modus legendi choraliter der Lektionen und der Einsetzungsworte in der „Deutschen Messe" nahm. Der Umstand, daß er in seinem Bericht zuerst richtig von Luther sagte: „beschließlich hat er von ihm selbst die Choral-Noten octavi toni der Epistel zugeeignet, und sextum tonum dem Evangelium geordnet," dann aber minder genau noch hinzufügte: „hat auch die Noten über die Episteln, Evangelia und über die Wort der Einsetzung . . . selbst gemacht", hat unsern „Forschern" bis zur Gegenwart herab viel Kopfzerbrechens verursacht. Es handelte sich dabei natürlich um nichts anderes, als um das Feststellen, „Zueignen" und „Beiordnen" der längst vorhandenen Gesangsformeln für den deutschen Text der lutherischen Bibelübersetzung. Was hier zu thun war, wußten Luther und Walther besser als alle die, welche noch in unsrer Zeit als würdige Nachfolger des edlen Ritters von La Mancha ihre ganze Weisheit aufwenden zu müssen glauben, um Luther die Erfindung dieser Formeln, das „Komponieren neuer Melodien" (!) abzusprechen.[1]) Aber Luther ist auch nicht im Traum eingefallen, sich das im vor-

[1]) Wenn die Eutonia 1828. I. S. 122 meinte, daß diese „Melodien" Luthers „mit Recht außer Gebrauch gekommen" seien, so weiß man ja, wie wenig urteilsfähig sie und ihre ganze Zeit in Dingen des liturgischen Gesangs war. Doch hat sie Meister, a. a. O. I. S. 28 wenigstens die Freude gemacht, daß er, auf sie sich berufend, Luther eins anhängen konnte. Übrigens werden die in Abgang dekretierten Formeln Luthers in der Bayr. luth. Kirche noch heute gesungen und sind ebenso noch in Mecklenburg und anderwärts bekannt. Vgl. v. Roda, Liturg. Handbuch. Rostock 1868. II. S. 52—61 (die Präfationen) und S. 65 (die Einsetzungsworte). Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 116. S. 195. Nr. 157. S. 238. 239. Nr. 227. S. 361. 362. — Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1886. S. 25 findet die „älteren Gesangsformeln schöner und der Natur des Sprachgesanges angemessener," als die von Luther gewählten. Das wird einerseits Geschmackssache sein, wenn hier überhaupt von schöner und weniger schön die Rede sein kann, andrerseits aber insbesondere darauf ankommen, ob man bei solchem Urteil die lateinische oder die deutsche Kirchensprache im Aug hat. Etwas anderes als eine bloße Geschmackssache aber ist es sicherlich, wenn derselbe Bäumker, als katholischer Pfarrer, S. 26 so sehr den kirchlich-liturgischen Standpunkt verleugnet, daß er die Verwendung eines kirchlichen „Concentus" bei Rich. Wagner im „Parsifal" eine „vortreffliche" nennen und mit den Worten: „da sieht man, was ein Musikus — natürlich mit hämischem Seitenblick auf Luther, den „bloßen Dilettanten" — mit einem kirchlichen „Concentus" anzufangen weiß" alle Miene machen kann, dies Wagnersche Elaborat höher als den von Luther gewählten Evangelienton zu werten. — Auch Lyra, Die liturg. Altarweisen 1873. S. 32 konnte, da ihm der zweite Kirchenton die liturgische Haupt- und Grundtonart war, der Formel Luthers nur

liegenden Fall zuzuschreiben; dagegen wußte er gar wohl: „daß man den lateinischen Text verdolmetscht und lateinischen Ton und Noten behält . . ., das lautet nicht artig und rechtschaffen. Es muß beyde Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimm kommen, sonst ist alles ein Nachahmen wie die Affen thun."[1]) Und um da für die „Deutsche Messe" das richtige zu treffen, scheute er keine Mühe und setzte sogar den Kurfürsten von Sachsen samt seinem Bruder in Bewegung, um deren Musiker Rupff und Walther zur Beratung hierüber nach Wittenberg zu bekommen. Durch Luthers und Walthers gemeinsame Arbeit waren damit seit 1524 die beiden Hauptbestandteile der evangelischen Kirchenmusik in der ersten Reformationszeit festgestellt: durch Luther der „Accentus" des Liturgen und durch Walther der „Concentus" des Chores. Und der Gemeindegesang? Nun, da meinte die Vorrede der beiden Erfurter Enchiridien aus demselben Jahr 1524, diese Büchlein sollen „Handleitungen", Handbüchlein sein, aus denen „der gemeine Haufen mit der Zeit lerne verstehen, was man handle unter der Gemeine in singen (dem Concentus) und lesen (dem Accentus)." Nach und nach aber sollte die Gemeinde, die durch die langen Jahrhunderte des Mittelalters hindurch fast ganz zum Stummsein im Gottesdienst verurteilt war und darum jetzt nicht nur so über Nacht zu einem Gemeindegesang kommen konnte, ihre „schlechte Layen-Stimm" auch mit „einmischen" lernen, auf daß der Concentus deutscher evangelischer Kirchenmusik voll werde. — In das Gebiet liturgisch-musikalischer Anpassungsarbeit für den deutschen gottesdienstlichen Gebrauch gehört noch ein weiteres wichtiges Werk Walthers, seine Passionsmusik, nach Matthäus für den Palmsonntag und nach Johannes für den Karfreitag, in der gleichfalls „die Choralnoten" für den deutschen liturgischen Text neu „ordentlich zu schreiben," d. h. die Gesangsformeln des altkirchlichen Passionstones den deutschen Worten der Passionsgeschichte anzupassen waren. Walther hat dies etwa in der Zeit von 1525—1527 ebenfalls gethan und dabei die hergebrachte Weise der liturgisch-choralischen Passion mit verteilten Rollen, die „forma scenica in certas personas distributa", streng festgehalten.[2]) Seine Arbeit ist unter Erweiterung

---

die Bedeutung eines „Nebenformulars" zugestehen. — Eitner, Monatsh. a. a. O. S. 81, der ja in musicis alles weiß, will auch hier „die mannichfachsten Konsequenzen, die man aus Walthers Schriftstück gezogen hat," korrigieren — das macht er aber so: „wenn Walther vom Erfinden, resp. Komponieren einer Melodie spricht, so sagt er: „und beschließlich hat er (Luther) von ihm selbst die Choralnoten . . . zugeeignet," oder gleich darauf: „hat auch die Noten über die Epistel . . . selbst gemacht" (?!).

[1]) Vgl. Luthers Werke. Ausg. von Walch. XX. S. 264. 265. Rambach, a. a. O. S. 55. 56. Wie hat er sich nach des Matthesius Erzählung (Historie von Luthers Leben. Bl. 141b) „hart gerümpfet", als er einst „zu Eisenberg am Ostertag in die Kirchen" kam und man da „den Introitum deutsch sang in die lateinischen Noten". Vgl. Rambach, a. a. O. S. 90. 91.

[2]) Vgl. näheres über die Quellen, die Anordnung, den Inhalt u. s. w. der beiden Passionsmusiken Walthers bei Kade, Die ältere Passionskomposition. 1893. S. 161—183, sowie über

durch verschiedene Zugaben, unter denen das Exordium und die Konklusio am Anfang und Schluß, sowie die Einlage von Gemeindegesängen an verschiedenen Stellen die wichtigsten sind, bei Stephani 1570, Keuchenthal 1573, Selnecker 1587, Ludecus 1589, Besler 1612, Vopelius 1682 u. a. fortgepflanzt worden und fast bis auf unsre Zeit herab als liturgisches Stück im Kirchengebrauch gewesen.[1]) Andrerseits ist diese Arbeit zugleich die Grundlage geworden, auf der weiter bauend die Kirchenkomponisten die kunstmäßige evangelische Passionsmusik bis zu der Höhe der Matthäuspassion von Seb. Bach hinanführten, einem Werke, in dem wir den Gipfelpunkt der deutschen evangelischen Kirchenmusik überhaupt erkennen. — Werfen wir auf die Gesamtthätigkeit Walthers einen Rückblick, so müssen wir ihm den Ehrentitel des „Urkantors" unsrer Kirche wohl zuerkennen. In freudigem Glauben und voll gesunder Kraft kirchlicher Frömmigkeit hat er mit Luther die Grundsteine deutsch-evangelischer Kirchenmusik gelegt und im selben Geist etwa, in dem der alte brave und tüchtige Maler der Reformationszeit, Lukas Kranach malte, als Musikus dieser Zeit die Notenfeder geführt. Und ob er auch so wenig „ein Palestrina, als Kranach ein Raphael" war: seine grundlegliche Bedeutung in der Geschichte unsrer Kirchenmusik bleibt ihm, und — „auf der höchsten Höhe des Glaubens und der Liebe kommen die Meister, Johann Walther der Mitbegründer und Johann Sebastian Bach der Vollender der evangelischen Kirchenmusik, zusammen und reichen sich im ewigen Lichte die Hand."[2]) — Schließlich erübrigt noch, Walther auch als Dichter geistlicher Lieder zu nennen, damit er auch da als „Urkantor" und Vorgänger der zahlreichen deutschen Kantoren erscheine, die je und je nicht allein ihre Musiker-, sondern auch ihre Dichtergabe in den Dienst der Kirche gestellt haben. Es sind etwa zehn Lieder vorhanden,[3]) von denen ihm mehrere mit voller Sicherheit, andere mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. In einem derselben „Der Bräutgam wird bald rufen" — aus Str. 31. 8. 9. 16. 18. 17 und 13 seines größeren Liedes „Herzlich thut mich erfreuen" zusammengestellt, in dem er, getragen vom

---

eine dritte Passion, deren Text harmonistisch aus den vier Evangelien zusammengestellt ist und die Walther ebenfalls öfters zugeschrieben wurde, während Kade in ihr nur einen „halb protestantischen, halb katholischen Pseudo-Walther" anerkennt, das. S. 184—189. Eitner, Monatsh. für Musikgesch. 1872. IV. Beil. S. 59 ff. In seinen Musikbeispielen S. 274 bis 305 hat Kade die Walthersche „Passio secundum Matthaeum" vollständig mitgeteilt und damit die Kenntnisnahme des Werkes in dankenswerter Weise ermöglicht.

[1]) Vgl. Nachweise über das spätere Vorkommen bei v. Tucher, Schatz II. S. 322. 323. Bachmann, Gesch. des ev. Kirchenges. in Mecklenburg 1881. S. 169. 170 u. Nachtrag S. VII. VIII. Zarncke, Christian Reuter als Passionsdichter. 1887. Schmieder, Schleusinger Gymn.-Progamm. 1886. S. VI. Nr. 4 u. a.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik III. S. 412—414.

[3]) Vgl. dieselben zusammengestellt bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 219—228. S. 187—206. Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 226—228. S. 376—388.

Geist der Reformation, „mit bewundernswürdiger Frische und Kraft die Herrlichkeit des ewigen Lebens und der Hochzeit des Lammes beschreibt“ [1]) — lebt sein Name auch als Dichter noch heute in der Kirche fort. — Walthers Werke sind:

a) die Ausgaben seines Chorgesangbüchleins: 1. Geystliche gesangk Buchleyn. Tenor. Wittenberg MDiiij (diese Jahreszahl ist Druckfehler statt MDXXiiij, wie auf der Baßstimme richtig steht). qu. 4°. 5 Stimmbücher. Nr. I bis XXXVIII 38 meist fünfstimmige Tonsätze über 35 Melodien zu 32 Liedern; Nr. XXXIX bis XLIII ein Satz zum Hymnus Festum nunc celebre und 4 Sätze zu Lateinischen Prosatexten. — 2. Geystliche G'sangbüchlein, Erstlich zu Wittenberg, vnd volgend durch Peter schöffern getruckt, im jar M.D.XXV. — Ein Wormser Nachdruck gleicher Form und gleichen Inhalts; auf der letzten Seite der Altstimme: „Avtore Joanne Walthero.“ — 3. Wittenbergisch Gsangbüchli durch Johan. Waltern, Churfürstlichen von Sachsen senger meyster, vff ein newes corrigirt, gebessert, vnd gemeret. M.D.XXXVII. — Am Ende: Argentorati, apud Petrum Schöffer. Et Mathiam Apiarium. 5 Stimmbücher. qu. 8°. 21 vierst., 15 fünfst., 2 sechsst. Sätze zu deutschen, 4 vierst., 6 fünfst., 2 sechsst. Sätze zu lateinischen kirchlichen Texten (die lat. meist Prosa). — 4. Wittembergisch deudsch Geistlich Gesangbüchlein. Mit vier vnd fünff stimmen. Durch Johan Walthern, Churfürstlichen von Sachsen Sengermeistern, auffs new mit vleis corrigirt, vnd mit vielen schönen Liedern gebessert vnd gemehret. Gedruckt zu Wittemberg, durch Georgen Rhaw. Anno M.D.XLIIII. qu. 4°. 4 Stimmbücher. Nr. I bis LXIII (rect. LXIV) 41 vierst., 21 fünfstimm. Sätze, sowie 1 sechsst. Satz zu 55 deutschen Liedern; dann: „Sequuntur Cantiones Latinae Joannis Waltheri“: 17 vierst., 18 fünfst., 2 sechsst. Sätze. — 5. Wittembergisch deudsch Geistlich Gesangbüchlein 2c. (wie bei Nr. 4). Gedruckt zu Wittemberg, durch Georgen Rhawen Erben. Anno 1551. qu. 4°. 5 Stimmbücher. 74 Sätze zu deutschen Liedern, 47 Sätze über lateinische Texte. [2]) — b) andere Musikwerke: 6. Lob vnd

---

[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 290. 291, sowie S. 101. — Auch den Musiker verleugnet Walther in diesem Liede nicht; wie im Himmel alles neu werden wird, so auch die „Musica“:

„Da wird Gott renovieren
Die gantze Musica . . .
„Da wird man figurieren
Auff neu himmlische Art 2c.“ meint er.

[2]) Walthers G.-B. ist jetzt von Otto Kade als Bd. VII der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung neu herausgegeben. Vgl. näheres über die verschiedenen Ausgaben bei Kade, sowie bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 63. 64. 67. 141. 142. 191. 192. 249—251 und bei Zahn, Melodien VI. S. 2. 16. 25. 31. — Tonsätze daraus standen schon bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. V. 1607. Nr. 9. 11. 54. 64. 87. 151. 155. VII. 1609. Nr. 212. 232. 238. VIII. 1610. Nr. 252. — Neu gedruckt sind solche noch bei v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. Beisp. Nr. I. S. 101. Nr. VII. S. 112. 113. Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. II. 1. S. 4—6. II. 2. S. 6. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 355a. S. 579. 580. Nr. 357a. S. 584. 585. Nr. 568. S. 857. 858. Nr. 610. S. 918. III. Nr. 358. S. 529—531. Nr. 456. S. 669. 670. Kade, Lutherkodex. 1871. S. 44—47 (2 Bearb. von „Ein feste Burg“) 49. 50. 52. 55. 56 (5 Sätze Walthers).

preis der löblichen Kunst Musica: Durch H. Johan Walter. Wittemberg 1538. 4° (ein Lobgedicht). — 7. Cantio septem vocum, in laudem Dei omnipotentis etc. o. J. kl. qu. 4°. Gesungen bei der Einweihung der Schloßkirche zu Torgau durch Luther am 17. Sonntag nach Trinit. 1544.[1]) — 8. Von den Zeichen des Jüngsten Tags: Ein schön Lied. D. Erasmus Alber 1548. 4°. „Johannes Walter composuit“ (Lied: „Gott hat das Evangelium“). — 9. Ein schöner Geistlicher vnd Christlicher newer Berckreyen. Von dem Jüngsten tage, vnd ewigen Leben, Auff die Melodey vnd weyse, Herzlich thut mich erfrewen ꝛc. Mit einer newen Melodey gezieret, Durch Johan Walthern ꝛc. Wittemberg. Gedruckt durch Georgen Rhawen Erben. 1552. kl. 4°.[2]) — 10. Magnificat octo tonorum quatuor, quinque et sex vocibus, a Johanne Walthero Seniore, Musico clarissimo compositum atque recens editum. Jhenae, ex officina Christiani Rhodij. Anno 1557. kl. qu. 4°. 5 Stimmbücher.[3]) — 11. Ein newes Christliches Lied, Dadurch Deudschland zur Busse vermannt, Vierstimmig gemacht Durch Johan: Walther. Gedruckt zu Wittemberg, durch Georgen Rhawen Erben. 1561. 8°.[4]) — 12. Das Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri, Erhalt vns Herr ꝛc. Auffs new in sechs Stimm gesetzt, vnd mit etlichen schönen Christlichen Texten, Latinischen vnd Teutschen Gesengen gemehrt, Durch Johan Walter den Eltern, Churfürstlichen alten Capellmeister. Gedruckt zu Wittembergk durch Johan Schwertel, Im Jar nach Christi geburt, 1566. kl. qu. 4° (Vorw. dat. „Geben zu Torgaw an S. Michelstag. 1566“). 6 Stimmbücher. 21, eigentlich aber 26 Tonsätze.[5]) — 13. c. 50 Tonsätze in den alten Musiksammelwerken.[6])

Walther, Johann Friedrich, geboren am 14. Juni 1695, wurde um 1718 Organist an der Garnisonskirche zu Berlin und später, um 1747, Kämmerer daselbst mit dem Titel eines Hofrats. Nachdem 1725 Johann Joachim Wagner

---

[1]) Dieses Stück sandte Walther unterm 18. Jan. 1545 gedruckt an den Herzog Albrecht von Preußen. Vgl. seinen Begleitbrief Allg. musik. Ztg. 1863. Nr. 14. S. 251.

[2]) Das ist das oben angeführte Lied Walthers. Seine Melodie vgl. man bei Zahn, Melodien V. Nr. 8779. S. 377. — Weitere Drucke des Liedes ohne Melodie führt Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 269 und 317 an.

[3]) Von diesem Werk sandte Walther unterm 30. März 1554 ein Magnificat sexti Toni im Mskr. an den Herzog Christoph (1550—1568) von Württemberg, mit dem Erbieten, auch die andern sieben Toni nachliefern zu wollen. Der Herzog ließ ihm 20 Thlr. ausbezahlen und sagen, daß er die übrigen Toni baldigst zu schicken habe. Vgl. Sittard, Zur Gesch. der Musik am Württ. Hofe. 1890. I. S. 14. — Andere Magnificat-Sätze Walthers waren schon in den Vesperarum Precum Officia. Wittenb. 1540. S. 39. 45. 52. 102. 109. 110. 111 gedruckt.

[4]) Vgl. die Melodie Walthers, die übrigens keinen Eingang gefunden hat, bei Zahn, Melodien V. Nr. 8761. S. 371.

[5]) Vgl. über diese Werke auch die Bibliographie in den Monatsh. für Musikgesch. 1878. X. Nr. 6. S. 86. Nr. 7. S. 89—93 von Eitner. Über ein in der Bibliothek zu Gotha aufbewahrtes handschriftliches Kantional von Walther vgl. Kade, Lutherkodex. 1871. S. 37—39 und Die ältere Passionskomposition. 1893. S. 161. 162.

[6]) Diese Sätze findet man verzeichnet bei Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 919. 920.

(vgl. den Art.) die neue Orgel seiner Kirche erbaut hatte, gab er die folgende Beschreibung dieses ansehnlichen Werkes heraus:

„Die in der Garnisonskirche zu Berlin befindliche Neue Orgel, wie selbige nach ihrer äußern und innern Beschaffenheit erbauet. Mit wenigem beschrieben und nebst einer kurzen Vorrede vom Gebrauch, Kunst und Vortrefflichkeit der Orgeln. Gedruckt bei Carl Gottfried Möllern, priv. Buchdr. Berlin 1727. 28 S. 8⁰.

Walther, Johann Gottfried, der verdienstvolle Verfasser des ersten deutschen Musiklexikons, das jetzt ein unentbehrliches Quellenwerk geworden ist, der gründliche, über eine umfassende Kenntnis der Fachlitteratur verfügende Musiktheoretiker und der treffliche Komponist von Orgelchorälen und fleißige Sammler älterer Orgelmusik, war am 18. September 1684[1]) zu Erfurt geboren. Durch seine Mutter, eine geborene Lämmerhirt, war er mit dem fast im gleichen Alter mit ihm stehenden Seb. Bach, dessen Mutter ebenfalls der Erfurtischen Familie Lämmerhirt entstammte, nahe verwandt.[2]) Während er die Schulen in Erfurt besuchte, genoß er den Gesangunterricht des älteren Adlung und konnte bald als „Konzertist" (d. h. Solosänger) im Kirchenchor verwendet werden. Zugleich gab ihm Johann Bernhard Bach, der damalige Organist an der Kaufmannskirche, und von 1699 an dessen Nachfolger Joh. Andreas Kretschmar Unterricht im Klavier- und Orgelspiel. 1697 bezog er das Ratsgymnasium, um sich für das Studium der Jurisprudenz vorzubereiten. Da wurde ihm 1702 unvermutet die Organistenstelle an der Thomaskirche übertragen und er entschied sich nun ganz für die Musik, machte fleißige Kompositionsstudien und suchte auf Ferienreisen zu namhaften Organisten und Musikern — 1703 war er zur Herbstmesse in Frankfurt, 1704 bei dem Organisten Joh. Graf in Magdeburg und bei Andr. Werckmeister in Halberstadt, der ihn hauptsächlich auch auf Buxtehude und seine Orgelwerke hinwies, 1706 bei dem jüngeren Wilh. Hieronymus Pachelbel in Nürnberg — seine künstlerische Bildung zu fördern. Am 2. Dezember 1706 war Joh. Georg Ahle, der Organist an der Kirche St. Blasii in Mühlhausen gestorben und man legte Walther die Bewerbung um diese ansehnliche Stelle, die dann Seb. Bach erhielt, nahe.[3]) Aber

---

[1]) Dieses Geburtsdatum gilt seit Gerber, Altes Lex. II. S. 764 bei Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst VI. S. 815; Bernsdorf, Neues Univ.-Lex. III. S. 845; Paul, Hand-Lex. der Tonkunst II. S. 575; Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 168. II. S. 189 u. a. als feststehend. Dagegen hat Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 413 den „18. November 1684" und Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lex. IX. S. 260 den „18. Dezember 1684" als solches, ohne daß man erfährt, woher?

[2]) Schon der ältere Johann Bach, der am 26. Nov. 1604 zu Wechmar geborene Sohn des Spielmanns Hans Bach, hatte als Direktor der Ratsmusikanten in Erfurt um 1637 oder 1638 in zweiter Ehe eine Hedwig Lämmerhirt daselbst geheiratet.

[3]) Wie er bei Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 388. 389 selbst erzählt, wollte der Orgelbauer Wender ihn veranlassen, am Sonntag Sexagesimä 1707 in Mühlhausen Probe zu

er ging nicht darauf ein, und wurde dagegen wenige Monate danach, am 29. Juli 1707, als Organist an die Stadtkirche St. Petri und Pauli in Weimar berufen.[1]) Hier wirkte von 1708—1717 Seb. Bach als Hoforganist und Hofmusikus — Walther selbst wurde erst 1720 ebenfalls Mitglied der Hofkapelle — neben ihm, und zwischen beiden Männern, die ja ohnedies, wie bereits erwähnt wurde, in nahen verwandtschaftlichen Beziehungen zu einander standen, knüpfte sich bald ein freundschaftlich-vertrautes persönliches Verhältnis,[2]) bei dem es nur „selbstverständlich war, daß Leute von so gleicher Lebensstellung und Strebsamkeit ihre Ansichten und Erfahrungen über ihre Kunst gegenseitig austauschten." Später scheint zwischen beiden eine Entfremdung eingetreten zu sein, über deren Ursachen jedoch weder etwas Thatsächliches, noch auch nur Andeutendes aufgefunden ist.[3]) Walther blieb lebenslang in Weimar und widmete sich neben seinem Organistenamt und seinem Dienst in der Hofkapelle mit unermüdlichem Fleiße zunächst der „Information" in Klavierspiel und Komposition bei Hofe und in den Häusern vornehmer Höflinge — er unterrichtete 1708 den Prinzen Joh. Ernst und seine Schwester; später nennt er unter

---

spielen, er ging jedoch nicht hin. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 4 und Gerber, Altes Lex. II. S. 764 waren daher im Irrtum, wenn sie meinten, Walther habe eine bereits erfolgte Berufung ausgeschlagen. Vgl. auch Spitta, Bach I. S. 332 und 381.

[1]) Er fand hier ein „aus 25 klangbaren Stimmen und 5 Beyzügen bestehendes Orgel-Werck," das „ungefehr ums Jahr 1683" von dem Orgelmacher Christoph Junge gebaut worden war. Vgl. sein Musik. Lex. 1732. S. 333. Die Disposition dieser Orgel steht bei Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 281. Walther erwartete, wie es scheint, 1737 eine Erneuerung seiner Orgel, wenn nicht ein neues Werk, denn er schrieb in einem Brief: „Unsere Stadt-Kirche ist bey nahe fertig; nun dürffte die Reyhe auch an die Orgel kommen, si Diis placet." Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1890. XXII. Jahrg. Nr. 4. S. 55. Doch scheint das alte Werk bis 1810 gestanden zu haben, da die Firma Trampeli in Adorf eine neue, aber „gänzlich mißglückte" Orgel an seine Stelle setzte, die dann Friedr. Schulze nach Töpfers Angaben umarbeiten mußte.

[2]) Bach vertrat am 26. September 1712 Patenstelle bei Walthers ältestem Sohn, Johann Gottfried Walther, der nachmals „als ein geschickter Advokat in Augsburg" lebte. Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 4. — Auch in dem Freund, der nach Forkel, Über Joh. Seb. Bachs Leben &c. 1803. S. 16, Bach einst im Scherz eine Falle wegen des Vomblattspielens stellte, vermutet Spitta, a. a. O. I. S. 387 unsern Walther.

[3]) Man will diese Entfremdung aus der Art und Weise erkennen, mit der sich Walther in seinem Lex. 1732. S. 64 über Bach äußerte. Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 388. 389. Allerdings stellt er sich in diesem „mehr als dürftigen Artikel" so an, als hätte er die Bachsche Familie nur vom Hörensagen, nicht aber als deren nächster Verwandter gekannt. „Die Bachische Familie," sagt er, „soll aus Ungarn herstammen, und alle, die diesen Nahmen geführt haben, sollen so viel man weiß, der Music zugethan gewesen seyn." Auch Bach selbst gegenüber thut er sonderbar fremd und nicht wie ein Mann, „der länger als neun Jahre mit ihm an einem kleinen Orte, in gleichen Verhältnissen, durch Kunstgemeinschaft und die nächsten persönlichen Beziehungen verbunden" zusammen gelebt hat. Von allen Werken Bachs erwähnt er einzig die „Clavier-Übung", deren Stücke er allerdings als „vortreffliche Clavier-Sachen" zu bezeichnen nicht umhin kann.

seinen vornehmen Schülern z. B. noch die beiden Söhne des Oberhofmeisters v. Münchhausen — dann aber auch bei vielen andern Schülern „ohne Ansehn der Person". Für seinen fürstlichen Schüler schrieb er seine Kompositionslehre, in der er „die gesamte musiktheoretische Litteratur des 17. Jahrhunderts, soweit sie für einen strengen Kompositionsunterricht in Frage kam, in wissenschaftlich gründlicher, philologisch kritischer Weise so verarbeitete, wie es in keinem andern Werk jener Epoche geschehen ist," so daß sein Werk „die Kompositionslehren eines Printz, Werckmeister, Heinichen und Mattheson an wissenschaftlicher Genauigkeit bei weitem überragt und überhaupt den hervorragendsten Platz unter den Lehrbüchern der Zeit einnimmt."[1]) Es war diese Lehre Walthers zugleich eine Vorarbeit für sein Lexikon, in dessen theoretischen Teil er ein großes hier niedergelegtes Material, allerdings vielfach in neuer Bearbeitung, hinüber nahm.[2]) Dieses Werk, von dem ein Probeheft mit dem Buchstaben A schon 1728 zu Erfurt gedruckt worden war und das dann 1732 zu Leipzig vollständig erschien, hat als „der erste in deutscher Sprache verfaßte Versuch, die Gesamtmasse des musikalisch Wissenswerten in lexikalische Form zu bringen," den Namen Walthers allgemein bekannt gemacht und sichert ihm auch ein für alle Zeiten bleibendes Gedächtnis in der Musikgeschichte. Es mag freilich bei ihm das „Sammeln der Materialien" zu einem solchen Buch ein besonders „schweres und mühsames" gewesen sein, wie Gerber meint, und es ist ihm gewiß so wenig als jedem andern, der je die Hand an eine derartige Arbeit gelegt hat, die Erfahrung erspart geblieben, welche Not man sich damit auf den Hals lädt.[3]) Aber auch ihm muß solche Not nach und nach zu der „lieben Not" geworden

---

[1]) Von diesem Werke, das nicht im Druck erschien, ist noch das von Walther selbst „sauber und mit großer Sorgfalt" geschriebene Original-Mskr., ein Bd. von 183 gr. Quartseiten, vorhanden. Nach den Monatsh. für Musikgesch. IV. Jahrg. 1872. S. 165 kam dieses Autograph aus der Bibliothek des Grafen von Voß an den Antiquar Emanuel May in Berlin, von diesem an List & Francke in Leipzig, und von ihnen kaufte es Dr. Philipp Spitta in Berlin, der es jetzt besitzt. Neuerlich hat Dr. Herm. Gehrmann es näher untersucht, die Quellen, auf die es sich stützte, nachgewiesen, und seinen pädagogischen Wert, noch mehr aber seine hohe Bedeutung als Dokument der historischen Entwicklung der Musiktheorie in eingehendster Weise dargelegt. Vgl. dessen Abhandlung „Johann Gottfried Walther als Theoretiker" in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jahrg. VII. 4tes Heft. 1891. S. 468—578, sowie seine Inaugural-Dissertation 1891. 40 S. 8°, die unter demselben Titel die erste Hälfte der Abhandlung ebenfalls enthält.

[2]) Vgl. die Nachweise bei Gehrmann, Abhandlung III „Die Betrachtung der Lehre Walthers als einer Vorarbeit zu seinem Lexikon", a. a. O. S. 564—577.

[3]) Schon der alte Justus Scaliger hat die Arbeit des Lexikographen in den Versen geschildert:

„Si quem dura manet sententia judicis olim
Damnatum aerumnis suppliciisque caput,
Hunc neque fabrili lassent ergastula massa
Nec rigidas vexent fossa metalla manus:
Lexica contexat, nam, caetera quid moror? omnes
Poenarum facies hic labor unus habet."

sein, von der ein tiefsinniges Wort unsrer Sprache redet, sonst hätte er nicht lebenslang unverdrossen an der Erweiterung und Verbesserung seines Werkes gearbeitet.[1]) Doch kam er nicht mehr dazu, in einer zweiten Auflage den Ertrag dieser fortgesetzten Arbeit zu verwerten.[2]) — „Mattheson und Mizler geben Walther um die Wette das Zeugnis, daß er ein vortrefflicher, reinlicher, gründlicher und künstlicher Komponist für die Kirche und Orgel gewesen sey, und Adlung setzt noch hinzu, daß er ein trefflich Aug und Ohr, die Fehler der Tonsetzer zu bemerken, gehabt habe."[3]) Er hat als Komponist mit Vorliebe den Orgelchoral, die selbständige Choralbearbeitung verschiedenster Art gepflegt und viele Hunderte solcher Stücke geschrieben, aus denen er ganze „Jahrgänge" zu sämtlichen Melodien der sonntäglichen Hauptlieder des Kirchenjahrs zusammenstellen konnte. In den Bahnen des Pachelbelschen Orgelchorals wandelnd, ist Walther, der sich nach und nach eine wahre Virtuosität der kontrapunktischen Technik erworben hatte, in

---

und „der Spate" (Kaspar Stieler) in der Vorr. seines Buches „Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder teutscher Sprachschatz." Nürnb. 1691 hat sie, ihm zustimmend, deutsch nachgesungen.

[1]) Aus zwei interessanten Briefen Walthers vom 1. Aug. 1737 und 6. Aug. 1745, die in den Monatsh. für Musikgesch. Jahrg. XXII. 1890. Nr. 4. S. 51—57 veröffentlicht sind, ist zu ersehen, wie er immer und überall hin nach neuem Material für sein Lexikon ausschaute und sich bemühte. — Da schreibt ihm ein „ehmaliger Scholar" am 6. Juni 1737 aus Dresden, der Konzertmeister Pisendel habe die „Übersendung der Curriculorum vitae" von Dresdner „so noch lebenden als verstorbenen Herren Musicis und Virtuosen" versprochen, auch mit dem Kapellmeister Hasse und dem Brühlschen Kapell-Direktor Harrer geredet — und Walther meint dazu: „die Worte sind gut: die That aber wird noch besser seyn!" — Aus Memmingen in Schwaben hat er unter dem 12. Mai 1745 ein Schreiben des Inhalts bekommen: „zu Ende dieses jetzigen Jahres sollen ihm 2 starcke Bände in folio postfrey zu seinem Gebrauch zugesendet werden" und er bemerkt dazu: „Wenn nun dieser Mann kein promissor magno hiatu ist, so dörffte wohl noch in diesem Stück reich werden." — Mizler in Leipzig schreibt ihm 6. Nov. 1736: „Das Lexikon von Ihnen habe zu meinem eigenen Gebrauch mit Papier durchschießen lassen, und sehr vieles, so sehr notwendig ist, angemerckt. Wenn der Verleger erkenntlich seyn will, so werde ich bey der andern Auflage alles communicieren." Man sieht, der Herr Mizler von Kolof verstand seinen Vorteil zu wahren. — Auch Bären wurden Walther aufgebunden: ein reisender Orgelvirtuos, „Mr. Behncke" hatte ihn 1737 „versichern wollen: der H. Capellmeister Mattheson sey im Nov. a. p. gestorben; er sey ein testis oculatus von dessen Begräbnis" (Mattheson starb bekanntlich erst 17. April 1764). Nun hat er alle Hände voll zu thun, um von Mizler und einem andern Korrespondenten zu erfahren, was an der Sache, deren „Erzehlung ihm bedencklich fallen wollte", sei.

[2]) Sein Handexemplar mit allen seinen handschriftlichen Zusätzen kam später an E. L. Gerber, der Walthers Arbeit für die erste Ausg. seines Lexikons 1792 benützte. Mit der Gerberschen Hinterlassenschaft an Büchern und Schriften kam dann auch Walthers Handexemplar in die Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo es noch jetzt aufbewahrt wird.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 765. Mattheson, Critica musica II. 1725. S. 175. Ehrenpforte 1740. S. 387—390. Vollkommener Capellmeister 1739. 3ter Teil. Kap. 25. § 48. S. 476. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 4. 5. 697. 698 u. 724.

Hinsicht auf Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit der Kontrapunktierung und Freiheit in der Führung der die jeweils behandelte Choralmelodie kontrapunktierenden Stimmen über Pachelbel hinaus und in den besten seiner derartigen Werke Seb. Bach nahe gekommen.[1] „Aber eben die kontrapunktische Virtuosität begründet auch manche Mißgriffe Walthers. Eine solche vollentwickelte Technik ist ein zweischneidiges Schwert; sie wendet sich oft gegen den, der sie handhabt, indem sie sich selbstsüchtig hervordrängt und des Künstlers Gebilde in ihrem natürlichen Wachstum schädigt. Um sie zu zügeln und in jedem Augenblick dem Ideal unterthänig zu halten, bedurfte es einer genialen Großartigkeit, die man dem engumgrenzten, zum Kleinlichen neigenden Walther absprechen muß. Die Idee des Pachelbelschen Orgelchorals, die Choralmelodie in einfacher Größe hervortreten zu lassen, damit sich an ihr die religiöse Einzelempfindung empor und weiter ranke, wird oft durch Walthers überkünstliche und mehr auf die einzelne Kombination als einen umfassenden Plan gerichtete Kanonik ganz verdunkelt."[2] Von den Kirchenmusik-Stücken Walthers ist, wie es scheint, nichts mehr bekannt; wenn Gerber einen „ganzen Jahrgang für Singstimmen von lauter variierten Chorälen" erwähnt, so werden wir uns etwa Choralkantaten zu denken haben, in denen auch für die Sologesänge Orgelmusikformen verwendet wurden. — Ein weiteres Verdienst hat sich Walther noch durch ungemein zahlreiche und fleißige Abschriften von Orgelwerken älterer und gleichzeitiger Orgelkomponisten erworben. Dank dem fleißigen Manne ist so manches für die Geschichte der Orgelmusik wichtige Stück auf uns gekommen, das sonst wohl rettungslos verloren gegangen wäre. Ebenso fleißig kopierte er auch kirchliche Gesangstücke und scheint mit seinen Abschriften einen förmlichen Handel getrieben zu haben, denn er bot Stücke italienischer Meister wie Allegri, Bassani, della Ciaja, Fiocco, Albrici, Albinoni, Cherici etc. „jeden vollgeschriebenen Bogen so wol in Partitur als Partien für 1 Marien-Groschen" und einen „Schellischen gantz unbekannten sehr starcken Jahrgang (von Kantaten) in Partitur und Partien à 75 Stück für 5 Rthlr. (ohne das porto)" zum Verkauf an. — Es berührt ungemein wehmütig, wenn man schließlich einen Mann von der Begabung und dem Fleiße Walthers das Resultat seiner sauren Lebensarbeit in den folgenden Worten selbst resumieren hören muß: „Der Effekt meines nunmehr 30jährigen Hierseyns, in welcher Zeit ich vielen mit

[1] Ein Orgelchoral Walthers „Gott der Vater wohn uns bei" ist auch unter Bachs Namen in die Edition Peters V. Cahier 6. Nr. 24 gekommen. Es war dies aber, da Walther in dem von ihm geschriebenen Bd., den der Musikdirektor Frankenberger in Sondershausen besaß, das Stück selbst mit seinem vollen Namen gezeichnet hat, ein Irrtum.

[2] Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 384. Auch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 168 stellt Walthers Choralarbeiten sehr hoch und wird ihm ziemlich gerecht, obwohl er auch hier vom beschränkten Standpunkt des praktischen Choralvorspiels zu dem des freien Orgelchorals sich nicht zu erheben vermag, und darum die Waltherschen Stücke besonders auch um ihres „zweckmäßigen geringen Umfangs" willen rühmt.

musikalischem Unterricht aufrichtig und ohne Ansehen der Person gedienet habe, ist nun dieser: daß jene Brod gefunden und noch gegenwärtig finden, ich aber solches verliehre. Ich kann für Information meiner Scholaren, zu keiner mehr gelangen. Und so gehets auch in der Komposition. Der, so nur 6 Jahr dabey ist, hat Zugang, und die Quelle wird verlassen, ja wol gar verachtet. Hierzu kommt noch, daß die Besoldung nicht richtig erfolget; wie denn jetzo 9 Quartale verflossen sind, da sie, gleich andern völlig (d. i. fällig) gesehen habe. Bei so gestallten Sachen weiß fürwahr nicht, was hinfüro anfahen soll, so als ein Neben-Werck, der edlen Music, als meinem Hauptwercke, nicht despectirlich sey. Doch, Gott wirds schon machen! Diesem will mein Thun in Gelassenheit und Hoffnung empfehlen."[1]) Ein Mann, der trotz all dieser Misère solch rührende Liebe zu seiner Kunst und solches Gottvertrauen sich zu bewahren wußte, ist gewiß auch als Mensch aller Ehren wert. — Walther starb am 23. März 1748 in einem Alter von 63½ Jahren zu Weimar. Sein Lexikon hat den Titel:
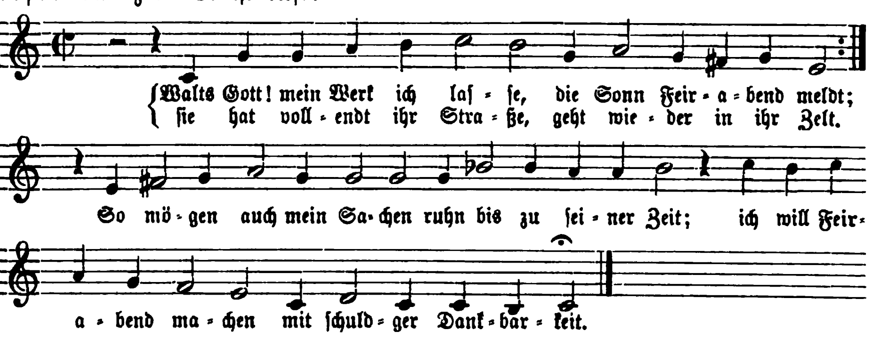
„Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommenden Signaturen erläutert werden von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächs. Hof.-Musico und Organisten an der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar. Leipzig, verlegts Wolffgang Deer, 1732." 8°. XVI S. Titelkupfer. Titel, Dedikation (dat. „Weimar, den 16ten Febr. 1732") und Vorbericht. 659 S. 1 Seite „Addenda", 6 S. „Emendada" und Tab. I—XXII Notenbeispiele. — An Kompositionen Walthers erschienen zu seinen Lebzeiten: 1. Die Orgel-Choräle „Jesu meine Freude" und „Meinen Jesum laß ich nicht." 1713. 10 Bl. — 2. „Allein Gott in der Höh sei Ehr" mit 8 Veränderungen. 1738. — 3. „Wie soll ich dich empfangen" mit Veränderungen. Augsb. 1741 bei Christian Leopold. — 4. Präludium und Fuge. Ebendas. 1741. — 5. Ein Klavierkonzert. Ebendas. — Von seinen handschr. Sammlungen von Choralbearbeitungen sind noch bekannt: 3 Bde. in der Königl. Bibliothek zu Berlin; 1 Bd. in der Bibliothek zu Königsberg (Katalog von Müller 1870. Nr. 499. S. 71) und 1 Bd. 365 S. qu. Fol. ehmals im Besitz des Musikdirektors Frankenberger († 1885) in Sondershausen, jetziger Verbleib nicht bekannt.[2]) —

[1]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. a. a. O. S. 55 in dem schon angeführten Brief von 1737. Über Walthers Familie erfahren wir aus dem Brief von 1745 noch, daß er außer den beiden Söhnen noch eine in Gera verheiratete „ältere" Tochter (also wird wohl auch noch eine jüngere Tochter vorhanden gewesen sein) hatte, die ihn im Mai oder Juni 1745 „zum dritten mahle zu einem Großvater gemacht" und daß seine „Costa" damals noch lebte und „in künfftiger Woche die Gehrain mit ihrer infanterie in Gera besuchen" wollte.

[2]) Neu gedruckt findet man Walthersche Orgelchoräle: in der Musica sacra. Bd. I. Für

Walther, Ludwig Albrecht, „Subkonrektor am Gymnasium zu Rudolstadt, geboren zu Blankenburg am 3. Februar 1719, hat unter mehreren Druckschriften auch verfaßt: Vorrede zu dem Schwarzburg-Rudolstädtischen Choralbuch, im Namen des Verfassers. Leipzig, 1765."[1]) Das wäre das Choralbuch von Joh. Georg Nicolai, aus dessen Vorrede, dat. „Rudolstadt den 1sten Jenner, 1765," dies jedoch nicht hervorgeht. Vom Namen Wagners findet sich in derselben keine Spur, und der Verfasser spricht allerdings mehrmals per „man hat", aber ebenso oft auch per „ich" und „mir", und unterzeichnet mit seinem vollen Namen „Johann Georg Nicolai."[2])

Walts Gott, mein Werk ich lasse, Choral. Das allgemein verbreitete Abendlied (nach des Schamelius Meinung insbesondere ein „Abend-Segen für Künstler und Hand-Wercker") von Michael Ziegenspeck war bei Clauder, Psalmodia nova. Cent. I. 1627. Nr. XXXIV. S. 170 zunächst auf den „Thon, wie man von der Dorothea oder den Dreßdnischen Jäger singet" gewiesen. 1630 und 1636 aber teilte ihm (nebst noch drei andern Liedern gleichen Maßes von Ziegenspeck) Clauder eine der Volksweisen des Liedes „Herzlich thut mich erfreuen" zu. Es ist diese:



aus des Göttinger Kantors und nachmaligen Braunschw. Kapellmeisters „Otth-Sigfriden Harnisch Hortulus Lieblicher, lustiger vnd höflicher Teutscher Lieder rc." Nürnb. 1604. Nr. 2. — Eine zweite alte Volksmelodie: „Wacht auf, ihr Christen alle" (vgl. den Art.) teilte dem Liede das Freylinghausensche G.-B. in

---

Orgel. Herausgegeben von Franz Commer. Berlin, Bote & Bock. Nr. 145—151. 8 Nummern; bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. Bd. II. Beisp. 1884: Nr. 112. S. 189. 190 „Erbarm dich mein, o Herr, mein Gott"; Nr. 113. S. 191. 192 „Ach Gott, thu dich erbarmen"; Nr. 114. S. 192 „Ach Gott, erhör mein Seufzen und Wehklagen"; Nr. 115. S. 193. 194 „Warum betrübst du dich, mein Herz", und Nr. 116. S. 194—196 „Ach schönster Jesu, mein Verlangen."

[1]) So lautet wörtlich und bestimmt das Zeugnis Gerbers, Neues Lex. IV. S. 508.

[2]) Es würde also hier derselbe Fall vorliegen, wie bei der Vorrede zu Dretzels Ch.-B. von 1731. Vgl. hierüber den Art. „Schmid, Hieronymus Wilhelm," Bd. III. S. 219. 220.

der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1529. S. 1043. 1771. Nr. 1529. S. 999 als eigene Melodie zu. Doch hat sich keine dieser Weisen mit demselben erhalten: es wird jetzt allgemein nach „Herzlich thut mich verlangen" gesungen.

Wangemann, Otto, Organist und Musikschriftsteller, ist am 9. Januar 1848 als der Sohn eines Lehrers und Organisten zu Loetz an der Peene in Pommern geboren. Von früher Jugend an zu Musik und Orgelspiel angehalten, lernte er von 1863 an in den Werkstätten von Grüneberg in Stettin und Mehmel in Stralsund auch den Orgelbau kennen, und machte weitere Studien in Musiktheorie und Orgelspiel bei Gustav Flügel. 1866—1868 besuchte er das Lehrerseminar zu Cammin und nachdem er noch bei Lorenz in Stettin und Friedr. Kiel in Berlin weiteren musiktheoretischen Unterricht genossen hatte, wurde er 1871 Organist und Gymnasialgesanglehrer zu Treptow an der Rega und 1878 zu Demmin. Seit Mitte der achtziger Jahre wirkt er in gleicher Eigenschaft zu Charlottenburg. — Wangemann hat sich mehrfach als Musikschriftsteller bethätigt. Von 1875 an schrieb er die Artikel über Orgelkunde für das Mendel-Reißmannsche Lexikon, die aber durch die Marotte, die Pfeifenmaße in Metern ausdrücken zu wollen, entstellt sind.[1]) Dann edierte er 1880 und 1881 zwei dickleibige Bücher: eine „Geschichte der Orgel" und eine „Geschichte des Oratoriums", die aber beide nichts weniger sind, als wirkliche Geschichtsbücher. Denn ihr Verfasser zeigt sich gänzlich unfähig den musikhistorischen wissenschaftlichen Apparat, mit dem er zu operieren versucht, in irgend ersprießlicher Weise zu handhaben, und läßt daher in Anordnung und geistiger Durchdringung des allerdings fleißig gesammelten Stoffes alles, und selbst in Darstellung und sprachlicher Form vieles zu wünschen übrig. Was will eine „Geschichte der Orgel" für einen Wert beanspruchen, die immer nur in den bekannten allgemeinen Phrasen, wie: „Scheidt zählt zu den größten Organisten seiner Zeit und half ohne Frage den großen Orgelstil eines Bach begründen," oder „Bachs Fugen und Toccaten sind noch heute die Marksteine des Orgelspiels" — „das Großartigste für die Orgel bleiben immer die Bachschen Fugen und Toccaten" u. dgl. spricht, ohne auf die Bedeutung selbst der größten Meister in der historischen Entwicklung der Orgelmusik auch nur mit einem Wort einzugehen. Und dann: was ist das für eine Geschichtsschreibung, die Calvisius und Schein, die ja beide gar keine Organisten waren und vielleicht nie eine Orgeltaste anders als gelegentlich berührt haben, zu bedeutenden Organisten macht? Schein soll „einer der ersten Organisten nach Calvisius gewesen sein, der das Orgelspiel im lutherischen Kultus kultivierte" und der „nebst Scheidt einer der ersten war, der auf

---

[1]) Da giebt es einen „1,25 Meterton", eine „Quinte 0,84 m", ein „Principal 2,5 m" und dergleichen schöne Dinge. Eine bloße Marotte aber ist das, weil Wangemann wissen mußte, daß schon vor ihm der Organist Heinrich in Sorau diese Bezeichnung an maßgebender Stelle in Berlin vorgeschlagen hatte und damit abgewiesen worden war, — und weil er wissen konnte, daß es in der Praxis nie angenommen werden wird.

der Orgel die Fugenthemas instrumental entwickelte" — und woher weiß Wangemann das alles? nun — „hievon zeugt Scheins Kantional von 1627" (?!).[1]) — Auch eine „Geschichte des Oratoriums," die auf ihrer ersten Seite erklärt: „Das Oratorium ist wie die Oper eine aus der Vokal- und Instrumental-Musik entstandene Kunstform (sic!). Wir verstehen unter Oratorium jedes musikalische Drama (vorwiegend Epos)" (so ist wörtlich geschrieben) „von ernstem, bedeutungsvollen, biblischen Inhalte ꝛc." „Beiden dramatischen Kunstformen, der Oper und dem Oratorium, muß eine fortschreitende Handlung zu Grunde liegen ꝛc."[2]) — zeigt nur, daß ihr Verfasser sich über die Kunstform des Oratoriums gar nicht klar, also auch sicher nicht imstande ist, eine wirkliche Geschichte des Oratoriums zu schreiben. Im ganzen Buch findet sich denn auch kein einziges Oratorium, dessen Bedeutung und Stellung im historischen Entwicklungsgang dieser Kunstgattung wirklich und vollständig klar gelegt wäre. — Die Titel der beiden Bücher Wangemanns sind:

1. Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Demmin, A. Frantz. 1880. 8°. X u. 560 S. mit 58 S. Abbildungen. — 2. Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von Robert Musiol und Dr. Ferd. Graf Laurencin herausgegeben von Otto Wangemann. Mit zahlreichen Notenbeilagen. Demmin, A. Frantz. 1881. 8°. VIII u. 548 S. mit 16 S. Notenbeilagen.[3])

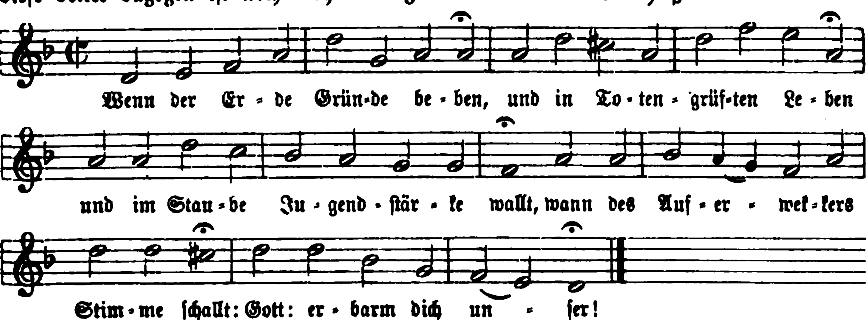
---

[1]) Nur anmerkungsweise mag angeführt sein, daß dies Buch zum Überfluß auch noch durch einen häßlichen, von persönlicher Voreingenommenheit diktierten Angriff auf Walcker und sein Kegelladensystem verunziert ist, den der Verfasser in der Folge selbst zurückzunehmen für gut gefunden hat.

[2]) Wir haben wörtlich genau citiert, um neben den sonderbaren Ansichten Wangemanns zugleich seine mindestens ebenso sonderbare sprachliche Darstellung zu zeigen. Übrigens ist die „Einleitung" des Buches nicht einmal original, sondern steht mit wenig andern Worten schon bei Fr. Magnus Böhme, Das Oratorium. Leipzig 1861. S. 3. 4. In der zweiten Ausg. „Die Gesch. des Oratoriums." Gütersloh 1887. S. 1—4 ist Böhme, gestützt auf Dr. Phil. Spitta, in etwas von dem früheren Galimathias zurückgekommen, ohne doch zu voller Klarheit über das Wesen des Oratoriums durchdringen zu können.

[3]) Beide Bücher zeigen in der Demminer Ausg. eine ziemlich kleinstädtische Ausstattung, insbesondere in den Abbildungen und Notenbeigaben, sowie darin, daß im selben Bande an verschiedenen Stellen verschiedenfarbiges Papier verwendet wurde. Großstädtisch dagegen ist dann der Kniff, durch neue Titelblätter neue Auflagen herzustellen, um damit Reklame zu machen. Bei beiden Werken war die Lieferungsausgabe die erste, die Bandausg. die „zweite Auflage"; dann gingen sie in den neuen Verlag „Leipzig, Verlags-Institut, Karl Kiesler" über und wurden mit abermals neuem Titel die „dritte Auflage". Nur das Orgelbuch wurde bei der letzteren Manipulation „vollständig umgearbeitet", d. h. unter dem Titel „Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau." Leipzig 1887. 8°. VIII u. 258 S. mit 21 Bl. Abbildgn. auf die Hälfte des früheren Umfangs reduziert. Es kehrte damit auf den Standpunkt der gewöhnlichen Orgelbüchlein zurück, den es nie hätte verlassen sollen.

Wann der Erde Gründe beben, Choral. Christ. Chr. Sturms Lied vom Weltende und letzten Gericht, in seinem prahlerischen Pathos und gegen das altkirchliche „Dies irae“, oder gegen „Es ist gewißlich an der Zeit“, das „deutsche Dies irae“ gehalten, so recht ein Zeichen der rationalistischen Zeit, hat wie es scheint am frühesten in das Württ. G.-B. von 1791. Nr. 363. S. 190 Aufnahme gefunden. Für dieses Gesangbuch erhielt es drei Melodien: eine von Joh. Wilh. Keßler, dem Bearbeiter des Württ. Ch.-B.s von 1792, in dem sie unter Nr. 134. S. 116. 117 steht; eine zweite von Justin Heinr. Knecht 1792, in seinem Ch.-B. 1799. Nr. XI. S. 12 (diese haben wir bereits Bd. I. S. 784 als abschreckendes Beispiel dafür angeführt, was man damals den Gemeinden zum Singen zu bieten wagte), und eine dritte von Joh. Georg Frech, für das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 272. S. 103. Die beiden ersten gingen spurlos vorüber, diese dritte dagegen ist noch mehrmals gedruckt worden. Sie heißt:



und ist wiederholt im Württ. G.-B. 1835. Mel.-Anh. Nr. 147. S. 86, im Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844 (aber in den späteren Auflagen, z. B. 5. Aufl. 1858, beseitigt) und bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 1053. S. 492. — Eine vierte Melodie hat Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 797. S. 358 für das „Delitzscher G.-B.“ geschrieben, und eine fünfte der Pastor Wilh. Gotth. Friedr. Günther in Wernigerode für sein Mel.-Buch 1831. Nr. 181; beide sind ganz unbeachtet geblieben.[1])

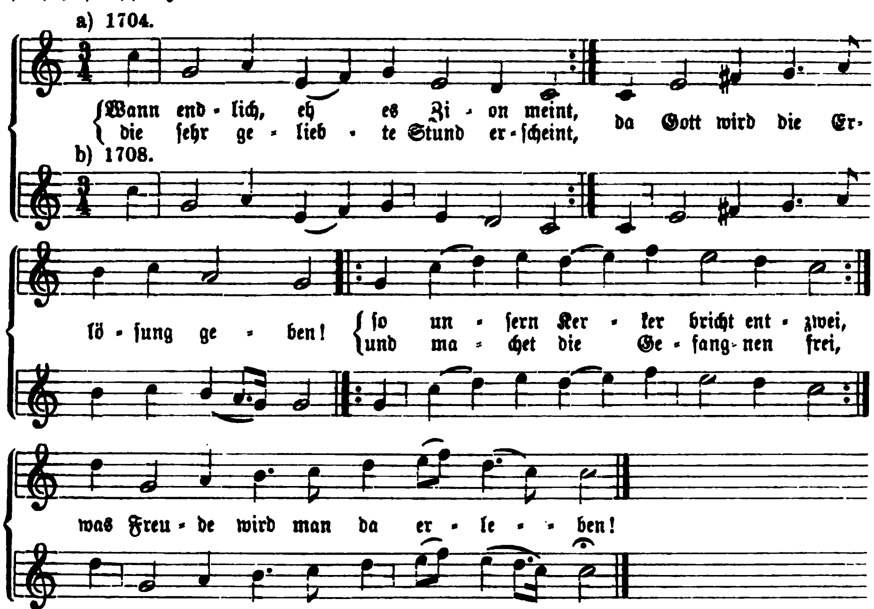
Wann endlich, eh es Zion meint, Choral. Dies Lied über den 126. Psalm von Joh. Paul Astmann[2]) brachte im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 554. S. 874 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1347. S. 918. 1771. Nr. 1346.

---

[1]) Alle diese fünf Melodien hat Zahn, Melodien I. Nr. 1897—1901. S. 507. 508 zusammen abdrucken lassen; er führt überdies eine sechste Weise von einem „Frießner ca. 1810“ an, die noch im Ch.-B. von C. Kuntze. Delitzsch, Pabst um 1872 gedruckt worden ist.
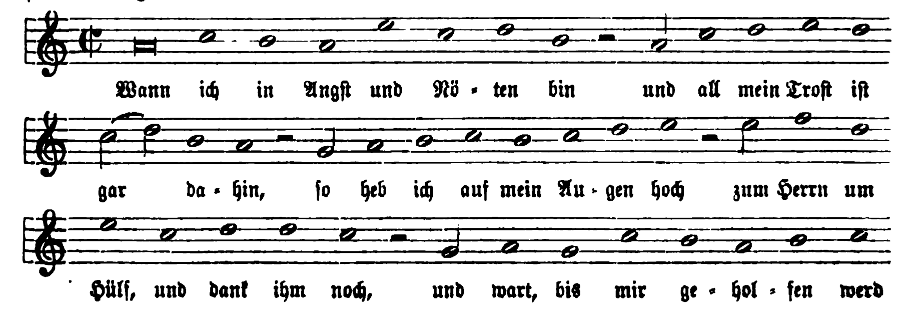
[2]) So nach Wetzel, Hymnop. IV. S. 17; vorher hatte Wetzel II. S. 290 das Lied irrtümlich Joh. Wilh. Petersen zugeschrieben. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 349. Auch die Angabe bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds IV. S. 407, Joh. Mich. Müller sei der Verfasser des Liedes, ist unrichtig.

S. 874) die folgende eigene Melodie (a) mit, die in der 4. Auflage dieses Buches „mit nachdrücklichern Schluß-Clausuln als vorhin gezieret" wurde (b) und so sich fortpflanzte:



Sie steht im Wernig. G.-B. 1738 (—1766). Nr. 610. S. 614. 615; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 371; Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 296; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 99a. S. 75; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 54. S. 54; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 320. S. 113; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1235. S. 935 u. s. w.

Wann ich in Angst und Nöten bin, Choral. Dieses Psalmlied über den 121. Psalm von Burkhardt Waldis erschien in dessen Liedpsalter von 1553. S. 222 und brachte zugleich die folgende, von dem trefflichen Manne selbst erfundene eigene Melodie mit:





Lied und Weise wurden in den älteren Gesangbüchern — namentlich sämtlichen Straßb. G.-BB. von 1560—1625, bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610, Dan. Hitzler, Christliche Kirchen Gesäng ꝛc. Straßb. 1634 u. a. — bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts fortgepflanzt, dann traten die Lieder und Melodien „Ich hebe meine Augen auf“ von Joh. Hermann Schein 1627, „Ich heb mein Augen sehnlich auf“ von Korn. Becker und Heinrich Schütz 1628 und „Ich erhebe, Herr, zu dir“ von Paul Gerhardt und Joh. Crüger an die Stelle. Jetzt hat v. Tucher, Schatz II. Nr. 206. S. 102 die Melodie des Waldis wieder hervorgezogen — zugleich mit Mich. Prätorius' Tonsatz — und Layriz, Kern II. Nr. 339. S. 116 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 447. S. 203 haben sie von v. Tucher ebenfalls herübergenommen.

Wanning, Johann, der sich als „Campensis“ bezeichnete und damit seinen Geburtsort andeutete,[1]) war als Nachfolger von Philipp Schönenberger 1572 und Anselm Dulces bis 1580, der dritte protestantische Kapellmeister an der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig von 1580—1602. Neben ihm fungierte Cajus Schmidlin oder Schmideken von 1585—1611 als Organist an der neuen großen Orgel (1585 von Meister Antonius aufgestellt) dieser Kirche. 1602, „vermutlich noch bei Lebzeiten des emeritierten Wanning,“ trat Nikolaus Zangius (vgl. den Art.) an seine Stelle. Zwei Kirchenmusikwerke, die von Wanning noch bekannt sind, „sichern ihm eine Stelle neben den bedeutendsten Meistern seiner Zeit,“ und der Umstand, daß diese Werke nicht nur in Dresden und Nürnberg, sondern auch bei Angelo Gardano in Venedig gedruckt worden sind, führt „zu der Vermutung, daß er dort persönlich oder doch dem Rufe nach nicht unbekannt war.“ Diese Werke sind:

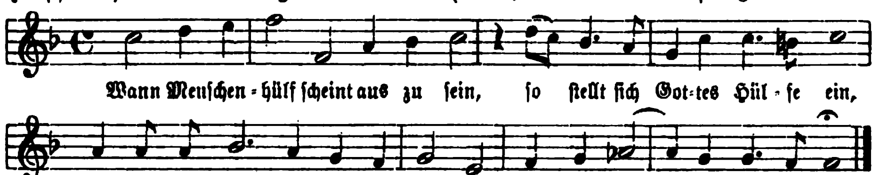
1. Sacrae Cantiones quinque, sex et octo Vocibus compos. Noribergae. 1580. Am Ende: Noribergae imprimebatur in Officina Catharinae Gerlachin et Haeredum Johannis Montani. Qu. 4⁰ und: Sacrae Cantiones quinque et sex vocum ad dies festos totius anni. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1590. 4⁰. In der Dedikation an den Magistrat von Danzig, dat. 3. Oktober 1579 nennt Wanning dies sein erstes Werk. — 2. Die vornehmsten Sprüche aus den Sonntags-Evangelia in lateinischer Sprach, LII an der Zahl, für fünff, sechs vnd sieben Stimmen. Dresden, bey Matth. Stöckel, 1584. 4⁰ und Sententiae insigniores quinque, sex et septem vocum ex

---

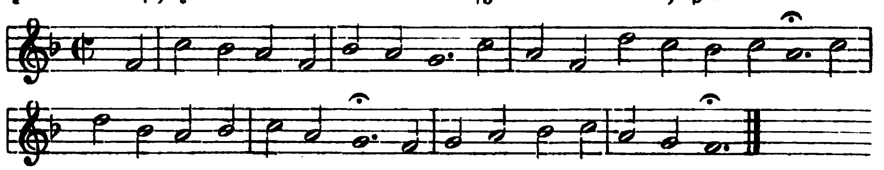
[1]) Ob darunter so ohne weiteres Kempten im Allgäu zu verstehen ist, wie Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 416, Paul, Hand-Lex. II. S. 575 u. a. meinen, ist doch fraglich. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen 1852. S. 24 sagt nur: „sein Geburtsort wäre aus dem seinem Namen beigefügten „Campensis“ zu ermitteln.“

evangel. dominical. excerptae. Venetiis, apud Ang. Gardanum. 1590. 4°.[1])

Wann Menschenhülf scheint aus zu sein, Choral. Dieses Lied des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel hat nur wenig Eingang gefunden, daher sind auch seine eigenen Melodien nur wenig bekannt geworden. Die erste von diesen, von der Herzogin Sophie Elisabeth, der Stiefmutter des Dichters, erschien gleichzeitig mit dem Liede im „Christ Fürstlichen Davids-Harpfen-Spiel &c. Nürnberg MDCLXVII (1667). S. 124 in dieser Form:



fand aber nur im Meininger G.-B. von 1693, das vom Schwiegersohn Anton Ulrichs, dem Herzog Bernhard von Meiningen „colligieret“ war, Aufnahme, sonst ging sie spurlos vorüber. — Eine zweite Melodie brachte das „Groß Württ. Kirchengesangbuch“ von 1711. S. 506, die ebenfalls keinen Anklang fand.[2]) — Auch die dritte Weise, aus Witt, Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 556. S. 307. 308, die wohl von Witt selbst gesungen wurde, hat allein noch König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 291 aufgenommen. Sie heißt:



Wann wird doch mein Jesus kommen in das wilde Thränenland? Choral. Dieses Kreuz- und Trostlied (Dialog zwischen der „Seele“ und „Christus“) eines noch nicht ermittelten Verfassers war in seinen bekannten ältesten Quellen[3]) immer auf die Melodie „Jesu, meines Lebens Leben“ verwiesen. Das hat auch das Freylinghausensche G.-B. von 1704 an durch alle seine Ausgaben hindurch festgehalten, und diese Melodie ist daher als die kirchliche Weise des Liedes[4])
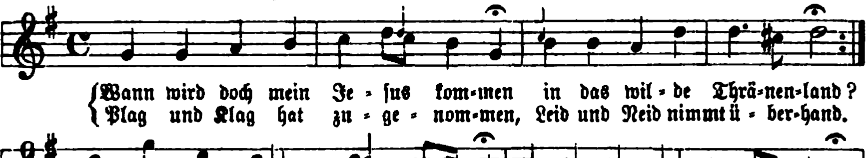
---

[1]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 23. 24. 54. Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 2te Ausg. 1855. S. 101. 103. 123. 124. Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 398.
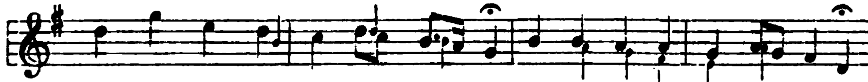
[2]) Diese Weise ist mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 650. S. 178.
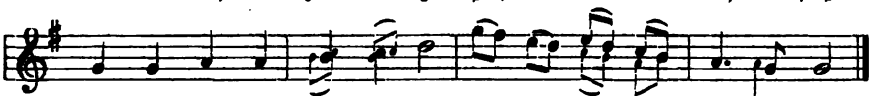
[3]) Andachts-Flamme, d. i. Rigisch-Liefl. G.-B. 1680; Läneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 1437. S. 865. 866. 1695. S. 1193. 1194; Wagners Univ.-G.-B. 1697. VI. S. 1036 u. a.

[4]) Das übrigens das Läneb. G.-B. und Freylinghausen mit „Wenn“ und nicht mit

zu betrachten. — Eine eigene Melodie brachte erst Dretzels Ch.=B. 1731. S. 578. 579 in zwei Fassungen, die im Register beide in der Rubrik „Altdorf", also als „dessen Orts Melodie", dort bräuchlich, verzeichnet sind. Diese Melodie ist nach Dretzels erster Aufzeichnung (unter Andeutung der zweiten in kleinen Noten):



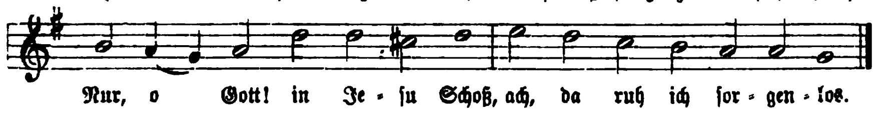




Sie steht vereinfacht bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 419, ist bei Schneider, Ch.=B. 1829. Nr. 227. S. 101 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 133. S. 60 [1]) in Königs Zeichnung zu dem Liede „Jesu, meines Lebens Leben" verwendet, und unter ihrem eigenen Namen im Hermannsb. Missions-Ch.=B. 1876. Nr. 625. S. 233 noch neu gedruckt.

Wann wird doch mein Jesus kommen und mein Herz, Choral. Diesem neueren Liede von Chr. Ludw. Seyd (Pastor zu Wichlinghausen, gest. 1825) wurde die unter dem Namen „Komm, o komm, du Geist des Lebens" (vgl. den Art. Bd. I. S. 811. 812) bekannte Melodie, die Joh. Christoph Bach als Erfinder zugeschrieben wird, durch Erweiterung angepaßt. Dies geschah zuerst entweder im Elberfelder luth. G.=B. 1857. Nr. 409. S. 537, wo sie heißt:
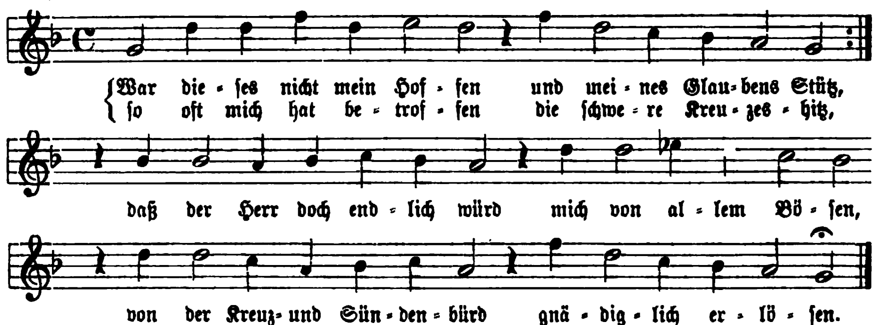




„Wann" beginnen lassen, wie Dretzel. Doch scheint nach Fischer, Kirchenlieder=Lex II. S. 321 das Rig. G.=B. 1680 „Wann" als ursprünglichen Anfang zu haben.

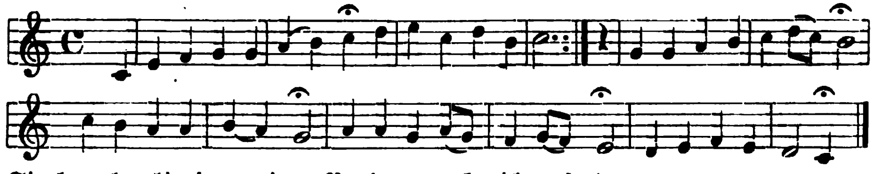
[1]) Kocher schreibt sie S. 553 „Joh. Schop" als Erfinder zu. Das ist offenbar unrichtig; denn abgesehen davon, daß sie sich in Schops bekannten Werken nicht findet, ist sie ihrem ganzen Habitus nach zu modern, als daß sie der Mitte des 17. Jahrh. angehören könnte.

oder aber in Rautenbergs Mel.-Buch zum Pommernschen G.-B. von Bollhagen, das aber in allen seinen Auflagen die Angabe einer Jahreszahl ängstlich vermieden hat. Diese erweiterte Melodie steht auch noch in dem Pomm. Mel.-Buch von G. Flügel. Stettin 1863, und der Musikdirektor Aug. Wagner (vgl. den Art.) in Greifswald hat für unser Lied und seinen Gebrauch in Pommern 1866 noch eine zweite Melodie erfunden und in seinem Ch.-B. 1874. Nr. 237 mitgeteilt. Sie ist aber bis jetzt nicht weiter beachtet worden.

War dieses nicht mein Hoffen, Choral. Simon Dachs Lied von der „Himmlischen Freude der Erlöseten des Herrn, beschrieben Esaiae am 35. Capitel, im letzten Vers" war zum „Christlichen Ehren-Gedächtniß der Frawen Anna Colb" (gest. am 6. Dez. 1649 zu Königsberg und am 9. Dez. begraben) verfaßt und auf „dero Begehren schon vorlängst von dem nunmehro auch seeligen Johanne Stobaeo mit 5. Stimmen ausgefertigt" worden.[1]) Die Melodie lautet im Original:



Sie kam mit dem Lied in Preußen in den Kirchengebrauch, stand schon in den preußischen handschriftlichen Choralbüchern von Rascher 1751, und Kirchhoff 1753, war zuerst bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 168. S. 121 gedruckt und so in den preußischen Ch.-BB. von Lutze 1831, Kahle 1846, Ritter 1856 und Sämann 1858 fortgepflanzt. Das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887 hat das Lied nicht erhalten. — Eine zweite, neue Weise zu dem Dachschen Liede von Joh. Georg Lehmann, Ch.-B. 3. Aufl. 1873. Nr. 264, ist:
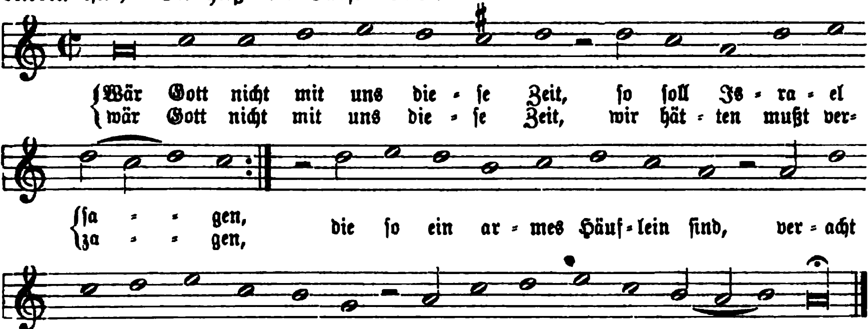


Sie hat aber bis jetzt weitere Beachtung noch nicht gefunden.

---

[1]) Einzeldruck. Königsb. 1649. Joh. Reusner, in der dortigen Königl. Bibliothek. Vgl. Müller, Die musik. Schätze der Königsb. Bibliothek. 1870. S. 370. Nr. 279. — Die Angabe Dörings, Choralkunde 1865. S. 92, daß die Melodie von Heinr. Albert sei, ist unrichtig.

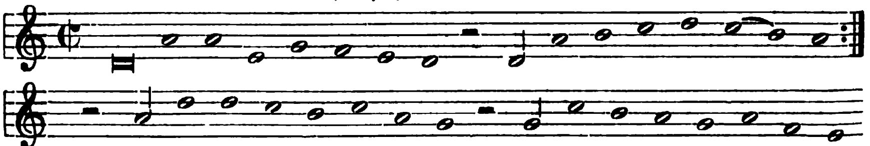
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit. Choral. Luthers Lied über den 124. Psalm („Der CXXIIII. Psalm, Nisi quia Dominus") brachte bei seinem Erscheinen in Johann Walthers „Geystliche gesangk Buchlein." Wittenberg 1524. Nr. XXVIII auch eine erste eigene Melodie mit, die sich in den Gesangbüchern des Reformationsjahrhunderts allgemein mit ihm verbreitete und in der Fassung des Babstischen G.-B.s 1545. I. Nr. XXVI. Bog. H. S. 7—9, nämlich aus D dorisch in A äolisch umgesetzt, seine kirchlich gültige Weise geworden und geblieben ist.[1]) Sie heißt bei Babst 1545:



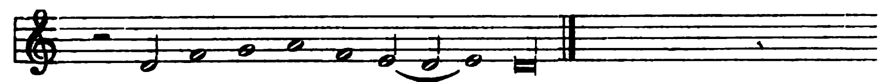
und wurde von den Tonsetzern des angehenden 17. Jahrhunderts (Burmeister 1601; Vulpius 1604. 1609; Haßler 1608; Erythräus 1608; Mich. Prätorius 1610 2c.) fleißig bearbeitet, während sie die späteren Gesangbücher dieser Zeit als eine „bekannte Melodie" meist nicht mehr beidrucken zu müssen meinten (doch hat sie z. B. die Frankf. Praxis noch 1680. Nr. 447. S. 548 und 1693. Nr. 638. S. 739 fortgeführt). Von Choralbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts, welche unsre Melodie enthalten, führen wir an: Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 485. S. 273. 274; Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 199. S. 325. 326; Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 171; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 72. S. 39; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 380; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 252; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1313. S. 594 (1771. Nr. 1314. S. 852); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 145 (1777. Nr. 131); Müller, Hessen-Hanauer Ch.-B. 1754. Nr. 441; Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 133. S. 99; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 30; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 50. S. 22. 23; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 188. S. 213; Weimar. Ch.-B. 1803. Nr. 255. S. 217; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 143. S. 65; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 32. S. 16; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 122. S. 83; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 135. S. 47; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 12. S. 7; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 199. S. 199; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 389. S. 187; Jakob und

[1]) Es ist unrichtig, wenn Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 321 behauptet: „Mehr verbreitet hat sich die spätere Weise;" unsre weiter unten gegebenen Nachweise werden dies zeigen.

Richter, Ch.B. I. 1872. Nr. 41. S. 38; Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 628. S. 236; Gebhardis Taschen-Ch.-B. (1884). Nr. 299. S. 170 u. s. w. — Seb. Bach hat über das Lied und diese Melodie die Choralkantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" zum 4. Sonntag nach Epiphanias 1735 (30. Januar) geschrieben und in dem Anfangschor über die erste Strophe, einem Orgelchoral Pachelbelscher Form, in dem der Cantus firmus nicht gesungen, sondern vom Horn und den beiden Oboen nur gespielt und vom Chor mit aus der Melodie selbst gewonnenen Motiven kunstvoll kontrapunktiert wird, ein merkwürdiges Stück geschaffen. „Der nur gespielte Choral läßt für die subjektiven Nebenempfindungen den weitesten Raum. Tritt dazu ein Solo- oder Chorgesang mit eigenen Worten oder Melodien, so mischen sich zwei gegensätzliche Mächte, ein Subjektiv-Fließendes und ein Objektiv-Festes, von welchen aber ersteres, weil es das Kirchliche voller repräsentiert, die Oberhand behalten und den Anspruch des Objektiven erheben muß. Diese bunte Empfindungskreuzung ist die echteste Bachsche Romantik. Im vorliegenden Falle aber, da zwischen gespieltem Cantus firmus und kontrapunktierendem Gesang kein inhaltlicher Gegensatz besteht, läßt Bach in den subjektiven Raum der gespielten Melodie ein objektiver Gestaltetes zwar eindringen, aber nicht bis zur gänzlichen Erfüllung. Dies würde stattfinden, wenn auch der Cantus firmus gesungeu würde. Bach hat aber mit Fleiß auf halbem Wege innegehalten."[1]) Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. II. Nr. 14. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. II (1890). Nr. 14. S. 77 bis 106, der Schlußchoral über Strophe 3 des Liedes („Gott Lob und Dank, der nicht zugab") auch in den Choralges. Ausg. 1832. Nr. 182. S. 104 und in der Ausg. von Erk I. Nr. 133. S. 87. An weiteren Tonsätzen über unsre Melodie sind neu gedruckt: der fünfstimmige Satz von Joh. Eccard 1597 in der Ausg. von Teschner II. Nr. 25. S. 48. 49 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 231. S. 341. 342; die vierstimmigen Sätze von Hans Leo Haßler 1608 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 623. S. 936 (aber dem Liede des Justus Jonas über den 124. Psalm „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" (vgl. den Art.) beigegeben), und Mich. Prätorius 1610, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 275. S. 146. 147; neuere Sätze sind der von Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 30, und der von Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 135. S. 47. — Eine zweite Weise erhielt unser Lied in Joh. Walthers G.-B. 1537 (1544. 1551). Nr. XVI, wo sie heißt:



[1]) Mit dieser Erklärung hat Spitta, Bach II. S. 546—548 diesen merkwürdigen Anfangschor verständlich zu machen gesucht.



Auch sie fand im Reformationszeitalter ziemlichen Eingang, namentlich durch die einflußreichen Frankfurter G.-BB. von Wolff 1569 und Zinckeisen 1584, wurde auch von den Harmonisten, wie Vulpius 1604. 1609, Mich. Prätorius 1610. 1612 u. a. noch bearbeitet. Dann aber trat sie so sehr zurück, daß sie z. B. nicht einmal König in seiner großen Choralsammlung von 1738 mehr brachte. Jetzt ist sie durch v. Tucher, Schatz II. Nr. 276. S. 147, Layriz, Kern I. Nr. 119. S. 74 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 910. S. 425 wieder aufgenommen worden.

Warum betrübst du dich, mein Herz, Choral. „Die Geschichte dieses berühmten Liedes ist noch sehr dunkel." Seit bald drei Jahrhunderten wurde es samt seiner Melodie traditionell Hans Sachs als Verfasser zugeschrieben,[1]) und dabei ganz außer acht gelassen, daß „die Ungenauigkeit der Reime, sowohl in der niederdeutschen als hochdeutschen Form" und „die freie Versbildung überhaupt Hans Sachs, dem silbenzählenden Meistersinger" gar nicht zuzutrauen, und daß ihm auch „der Gesang erst spät beigelegt" worden ist.[2]) Jetzt ist man von der Annahme,

---

[1]) So noch fast bis in die Gegenwart herein im Eisenacher G.-B. 1854. S. 150 (im Register); bei Heinrich Kurz, Gesch. der deutschen Lit. 5. Aufl. 1870. II. S. 18; Rob. König, Deutsche Lit.-Gesch. 2. Aufl. 1879. S. 237 u. a. — Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. S. 749 bringt, auf dem Druckversehen eines falschen Kolumnentitels bei Wackernagel, Kirchenlied IV. S. 128. 129 fußend, den neuen Irrtum: „Ein sonst ganz unbekannter Dichter Georgius Aemilius Oemler hat es verfaßt nach einer vorhandenen weltlichen Weise." Dagegen bemerkt Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 416: „Wenn Wackernagel scheinbar Georg Oemler zum Verfasser macht, so ist er an diesem Versehen unschuldig, da er a. a. O. IV. S. 119 dem Oemler nur Nr. 181—184 zuschreibt und zu Nr. 185 bemerkt, das Lied sei nicht von Oemler. Früher glaubte freilich Wackernagel (Kirchenlied. Ausg. 1841. Nr. 259. S. 182), wie andere vor und nach ihm, an Hans Sachs als Verfasser." — Der für Böhme „sonst ganz unbekannte Dichter" Oemler ist so ganz unbekannt denn doch nicht: es ist der Schwager Luthers Georg Oemler (latinisiert auch Aemilius), geb. 25. Juni 1517 zu Mansfeld, gest. 22. Mai 1569 als Superintendent zu Stolberg. Vgl. Goedeke, a. a. O. II. S. 95 und 191 und bei Wackernagel, a. a. O. IV. Nr. 181—184. S. 119—122 die Lieder von Oemler. — Hinsichtlich der Melodie heißt es z. B. bei Knecht, Ch.-B. 1799. S. 185: „Wahrscheinlich von Hans Sachse"; im Württ. Ch.-B. 1828. S. 106 bestimmt: „Hans Sachse"; bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. S. 555: „Hans Sachs um 1552"; im Braunschw. Ch.-B. 1866. S. 89: „Hans Sachs (1625)" u. s. w.

[2]) Soweit bis jetzt bekannt ist, zuerst in Clauderi Psalm. Lips. 1630. Centuria I. S. 82 durch die Überschrift „H. S.", dann von Dilherr im Nürnb. G.-B. („Bei 1000 Alte vnd Neue Geistliche Psalmen, Lieder vnd Gebete ꝛc.") 1654. S. 692. Die Angabe des Nürnbergischen Predigers mußte natürlich als besonders vertrauenswürdig erscheinen und wurde namentlich durch die Praxis piet. melica seit 1648. S. 468. 1656. S. 749 ꝛc. verbreitet. Jetzt hat freilich Wackernagel, a. a. O. IV. S. 129 an einer ganzen Reihe von Liedern, deren Autorschaft keinem Zweifel unterliegt, nachgewiesen, wie durchaus unzuverlässig Dilherr in seinen

daß Hans Sachs der Autor des Liedes sei zurückgekommen, ohne aber noch einen andern Verfasser gefunden zu haben. Das Lied erschien hochdeutsch zuerst in mehreren undatierten Nürnberger Einzeldrucken, deren ältesten Wackernagel auf c. 1556 verlegt;[1]) sein erster datierter Druck aber sind die Geistlichen Lieder. Frankfurt a. O. durch Joh. Eichorn. 1568. Bl. 146. Auch niederdeutsch kommt es schon in einem Hamb. Enchiridion von 1565 und in der Liederbeigabe („Vthsettinge") der Rigaischen Kirchenordnung 1567 vor. — Die Melodie ist zuerst in Durfassung aus einem handschriftlichen Dresdner Codex. M. 53 bekannt, der nach Böhmes Annahme 1560 geschrieben sein soll. Sie ist in dieser Quelle durch die Überschrift auf zwei weltliche Lieder: „Frölich bin ich aus hertzen grundt" und „Dein gsund mein Freud" bezogen, und man hält daher dafür, daß sie diesen ursprünglich zugehört haben werde, obwohl sie mit ihnen verbunden bis jetzt nicht gefunden ist. Gerade die Durfassung des Dresdner Codex, meint Zahn, „ist wohl die Melodie des älteren weltlichen Liedes." Er hat sie dann weiter noch handschriftlich in Moll und mit unsrem Lied verbunden in einem von dem Schulmeister Monötius in Crailsheim 1565 geschriebenen Appendix zu einem Exemplar des Straßb. G.-B.s von 1560 (Univ.-Bibl. Erlangen) gefunden. Ihr ältester Druck, dessen Datum feststeht,[2]) findet sich in Joachim Magdeburgs „Christliche vnd Tröstliche Tischgesänge, mit Vier Stimmen". Erfurt 1572. Nr. XVI (Vorr. datiert „21. Mai 1571"). Wir verzeichnen die Melodie a) in der Dresdner Durfassung nach Böhme, b) in Moll nach Joach. Magdeburg und c) in der gegenwärtigen Fassung des Eisenacher G.-B.s 1854. Nr. 124. S. 115:

Autorenangaben war („Er giebt und nimmt, machts, wie er will"). Schon Will, Nürnberger Gelehrten-Lex. 1757. III. S. 445 meinte, das Lied könne Hans Sachs „nicht mit völliger Gewißheit zugeschrieben werden, da es sich unter seinen Schriften noch nicht gefunden" habe, und auch Riederer, Abhandl. 1759. S. 287. 288 mußte dies zugeben, wenn er auch dafür hielt, „Sachs bleibe so lange im Besitz dieses ihm sonst durchgängig zugeschriebene Lied verfertigt zu haben, bis ein anderer Verfasser davon unwidersprechlich dargethan werden kann."

[1]) Vgl. über diese Drucke Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 279. 308. 309. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 164. S. 262. 263. Goedeke, a. a. O. II. S. 415. 416. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 321—324. Bode, Quellennachweis 1881. S. 357 meint die Datierung Wackernagels auf 1556 sei „wohl reichlich kühn". Aber es giebt einen Meistergesang („Zu Ingolstadt im Bayerlandt") von Hans Sachs vom 23. August 1552 der „Im thon, Warum betrübstu dich mein hertz" überschrieben ist. Vgl. Goedeke, a. a. O. III. S. 420. Also wird das Lied mit der Melodie damals doch schon bekannt gewesen sein. Auch Rambach, Anthol. II. S. 131 sagt: „wahrscheinlich 1552 oder 1561 verfaßt."

[2]) Döring, Choralkunde 1865. S. 433. 434 fand sie in Moll und zu unsrem bereits ins Polnische übersetzten Liede gedruckt in dem Poln. Kantional des Seclucian. Bl. P. VI, einem Buch, dem aber in dem einzigen noch bekannten Exemplar (Marien-Bibl. in Elbing) der Titel und jegliche Zeitangabe fehlt. Döring hielt es für die Ausg. von 1559; aber Dr. Weiß, Evang. Gemeindeblatt. Königsb. 1861. Nr. 23. 24 hat nachzuweisen gesucht, daß das fragliche Kantional „etwas später und bald nach 1561" gedruckt sei.

a) (1560 ?)

b) 1571.
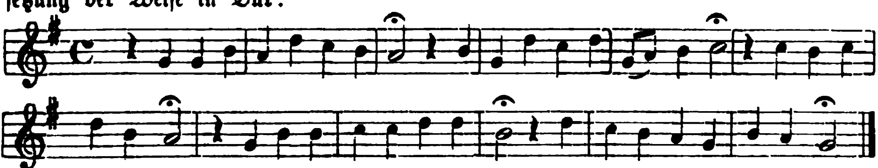
War-umb be-trübst du dich, mein hertz, be-küm-merst

c) 1853.

dich vnd tre-gest schmertz nur umb das zeit-lich gut? Ver-traw du

dei-nem Herrn vnd Gott, der al-le ding ge-schaf-fen hat.

Ihre Verbreitung in außerordentlich zahlreichen Varianten wurde bald eine allgemeine,[1]) es genügt daher hiezu nur einige der ältesten Kantionale anzuführen: Eler, Cantica sacra. M.D.XIIC (1588). Abtl. II. S. LXXXI; Dresdner G.-B. 1593. Bl. 235a; Seth Calvisius, Harm. Eccles. 1597. Nr. LXXXV (LXXXVIII); Gesius, Geistl. Lieder 1607. I. S. CXVI; Vulpius, G.-B. 1609. S. 386; Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CLXXXIX; Schein, Kantional 1627. S. 330 u. s. w. — Später erschien bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 79b. S. 44 (neben der unter Nr. 79a festgehaltenen älteren Form) die folgende Umsetzung der Weise in Dur:
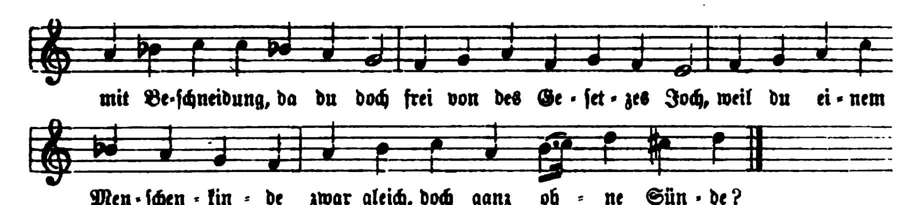


[1]) Die Verbreitung des Liedes und der Melodie auch in katholischen Gesangbüchern ist nachgewiesen bei Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. II. Nr. 283. S. 273. 274.

die unstreitig eine „Verflachung" darstellt, aber nichtsdestoweniger mehrfach in kirchliche Choralbücher wie die Schleswig-Holsteinischen von Rein 1755; Mel.-Buch 1785; Kittel, Ch.-B. 1803. Nr. 132. S. 175, und Apel, Mel.-Buch 1817, Ch.-B. 1832, das Hannovr. Ch.-B. von Böttner (1800). 1817. Nr. 134. S. 85, das Lübeckische Mel.-Buch von Bauck 1821. 1826, das Mecklenb. Ch.-B. von Wöhler 1828 u. a. gekommen ist. — In der Kantate „Warum betrübst du dich, mein Herz", die Seb. Bach über die Melodie und die drei ersten Strophen des Liedes zum 15. Sonntag nach Trinitatis geschrieben hat, sieht Spitta (Bach II. S. 565—567) eine „unfertige Übergangsbildung", in der „der Choral wohl als Mittelpunkt gedacht, aber musikalisch und poetisch nicht voll als solcher ausgeprägt" sei. Das Werk ist gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. Beisp. Nr. 101. S. 145—171, und in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXVIII. Nr. 138. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XIV. Nr. 138. Weitere Sätze Seb. Bachs über die Weise sind noch: 1. der bei Schicht, Joh. Seb. Bachs Motetten. Heft I der Motette „Ich lasse dich nicht" von Joh. Christoph Bach beigegebene; Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 121. S. 79; 2. der Schlußchoral der Kantate „Wer sich selbst erhöhet" (vgl. den Art.); Erk, a. a. O. I. Nr. 122. S. 80, und 3. der in den Choralges. 3te Ausg. 1832. Nr. 145. S. 86. Von alten Tonsätzen für den Kirchenchor seien noch genannt: der von Hans Leo Haßler 1608, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 348. S. 514; der von Joh. Hermann Schein 1627, bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen 1831. Nr. 38. S. 66. 67 und v. Tucher, Schatz II. Nr. 142. S. 65, endlich die Verwendung der Melodie bei Joh. Rudolf Ahle 1658 in der Kirchenmusik „Was werden wir essen ꝛc." neu gedruckt bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 122. S. 130—134.
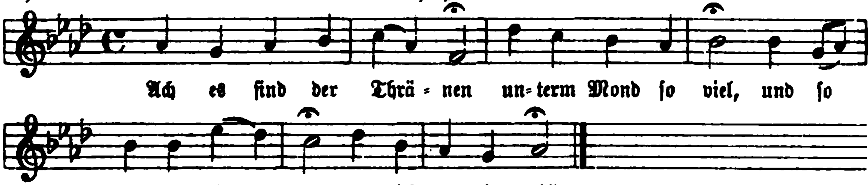
Warum machet solche Schmerzen, Choral. Paul Gerhardts Lied von der Beschneidung Christi war bei seinem Erscheinen in Joh. Crügers Praxis piet. melica. Ed. III (1648). S. 162 auf die Melodie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" verwiesen, und sie ist auch seine kirchliche giltige Weise geblieben (vgl. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 49; Alt-Dresdn. G.-B. Nr. 64 u. a.). Die eigenen Melodien, die in der Folge für das Lied hervortraten, kamen nicht in kirchlichen Gebrauch. Die erste derselben von Joh. Georg Ebeling in seiner Ausgabe von „Pauli Gerhardi Geistlichen Andachten ꝛc. Das Fünffte Dutzet." 1667. Nr. 59 heißt:



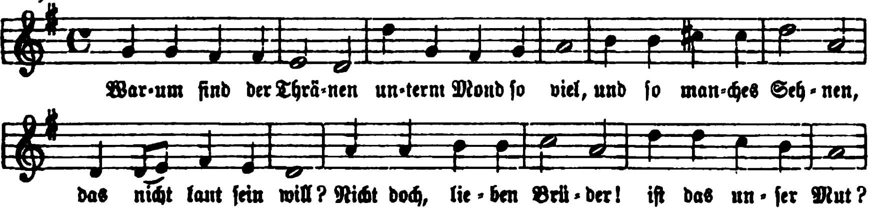


Sie findet sich nur noch in den beiden späteren Ausgaben Ebelings selbst (1671 und 1683), und ist im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 630. S. 236 neu gedruckt. — Eine zweite eigene Melodie von Peter Sohren erschien in der Frankf. Praxis 1668. Nr. 169 und in Sohrens andrem G.-B. von 1683. Nr. 102. S. 117, weiter ist sie, so wenig als die dritte Weise im „Dreßdn. Kirchen- und Hauß-Buch." 1694 und 1707. S. 76, gekommen. — Eine vierte, neue Melodie von Friedr. Mergner steht in dessen „Paul Gerhardts geistliche Lieder in neuen Weisen." 1876. Nr. 10.[1])
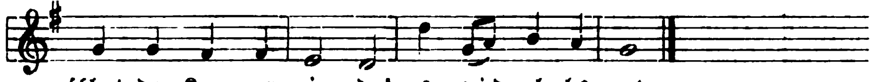
Warum sind der Thränen, Choral. Das rührselige Liedchen von Chr Ad. Overbeck wurde in der rationalistischen Zeit in die Kirchengesangbücher aufgenommen, mußte daher auch Melodien haben und erhielt solche in vierzeiliger und achtzeiliger (zwei Strophen zusammengenommen) Form. Im Oldenb. Ch.-B. von Karl Meineke (1791). Nr. 1 erschien eine vierzeilige erste Weise, die aber keine Beachtung fand. Eine zweite vierzeilige Melodie von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 383. S. 168 heißt:



Sie fand Aufnahme in die Choralbücher von Friedr. Schneider 1829. Nr. 38. S. 13, Geißler 1836 und Gast 1867. — Von Joh. Abr. Peter Schulz ist eine dritte achtzeilige Melodie aus seinen „Liedern im Volkston" 1785. S. 31 vorhanden:

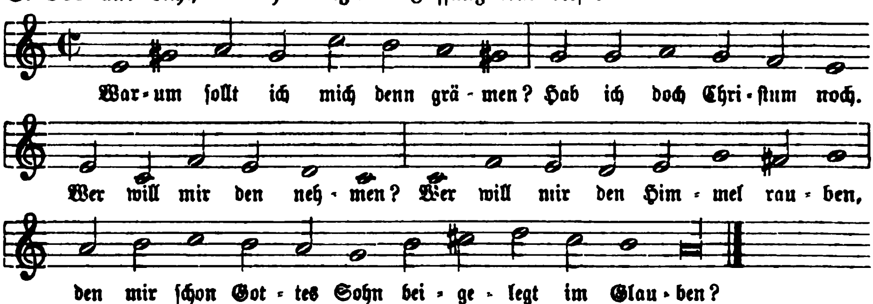


[1]) Bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6585. 6586. 6587. S. 115 findet man diese Melodien abgedruckt.
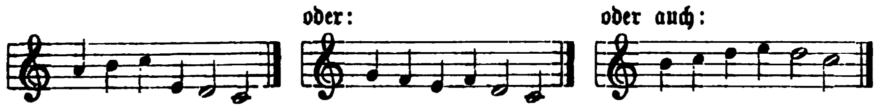


Sie stand in älteren rheinischen Choralbüchern, wie in dem Ch.-B. für Berg und Mark von Peter Hürxthal 1809, und im Ch.-B. für Duisburg-Essen 1810, dann auch in Schulliederbüchern; und sie ist, auf das Herrnhutische Lied „Das ist unbeschreiblich" übertragen, noch in pietistischen Liederbüchern der Gegenwart, wie der Großen Missionsharfe 1883, der Pilgerharfe von Sam. Hofer. 5. Aufl. 1874. Nr. 96. S. 184. 185 u. a. im Gebrauch.

Warum sollt ich mich denn grämen, Choral. Paul Gerhardt hat sein herrliches Trostlied nicht vergebens als ein „Christlich Freudenlied" in die deutsche evangelische Kirche ausgehen lassen: es hat auf seinem reich gesegneten Gang an vieler Christen Herzen schon ausgerichtet, wozu es gesandt war und wozu es noch „eine besondere Weihe dadurch erhalten hatte, daß es dem Dichter selbst in seiner Todesstunde vorschwebte und er mit der Strophe „Kann uns doch kein Tod nicht tödten" sich und die Seinen tröstete." Bedürfte es überhaupt noch eines Beweises für die hohe kirchliche Bedeutung des Liedes, so würde gewiß auch der Umstand, daß dasselbe im Verlauf der Zeit mehr als 25 eigene Melodien erhalten hat, einen solchen und nicht den geringsten liefern. Was die kirchliche Geltung dieser Melodien anlangt, so treten zwei unter ihnen, die von Crüger und die von Ebeling besonders hervor. Sie sind längst ökumenisch geworden; doch scheint neuerdings die Ebelingsche Weise mehr und mehr zu kirchlicher Alleinherrschaft gelangen zu sollen. Drei weitere Melodien haben außerdem in einem größeren, drei andere in einem kleineren kirchlichen Gebiete Geltung, und noch vier andere eigene Weisen sind in einzelnen Landes- oder Provinzialkirchen mit dem Liede im Gebrauch. — Die erste und älteste eigene Melodie von Johann Crüger trat zugleich mit dem Liede im Berliner G.-B. von Runge 1653. Nr. CCXL. S. 365 ans Licht, und ihre originale Fassung war diese:
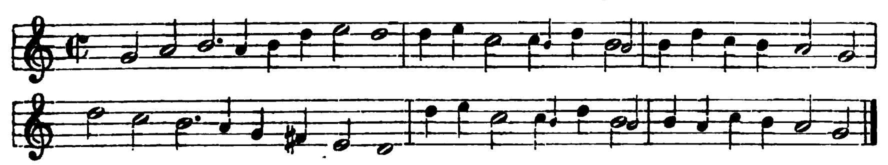


Ihre Verbreitung ist aus den folgenden Nachweisen zu ersehen: Berliner Praxis 1653—1702. S. 752; Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 466. S. 568.

1693. Nr. 980. S. 1122); Müller, Geistliche Seelen=Musik. 1659. S. 720; Stralſ. G.=B. 1665. S. 447; Nürnb. G.=B. 1677. Nr. 987. S. 1039—1040; Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 651. S. 858. 859; Lüneb. G.=B. 1686. 1694. Nr. 1222. S. 739. 1695. Nr. 1222. S. 1020—1021; Darmst. Kantional 1687; Straßb. G.=B. 1695. 1713; Müller, Psalm= und Ch.=B. 1719. Nr. 72; Graupner, Darmst. Ch.=B. 1728; Telemann, Ch.=B. 1730. Nr. 157c. S. 79; Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 582. 584. 586; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 287. 288; Freylinghausen, G.=B. Ges.=Ausg. 1741. Nr. 1283. S. 872. 873. 1771. Nr. 1283. S. 830; Müller, Hessen=Han. Ch.=B. 1754. Nr. 622. 1te Mel.; Klein, Ch.=B. 1785. Nr. 272. S. 133; Portmann, Darmst. Ch.=B. 1786; Kühnau, Ch.=B. II. 1790. Nr. 185. 186. S. 210. 211; Franz, Ch.=B. 1811. Nr. 132. S. 70; Rinck, Darmst. Ch.=B. 1814; Bayr. Ch.=B. 1820. Nr. 55. S. 93; Pfälzer G.=B. 1823. Nr. 152. S. 164 und Ch.=B. 1824; Blüher, Ch.=B. 1825. Nr. 244. S. 183; Reinhard=Jensen, Preuß. Ch.=B. I. 1828. Nr. 138. S. 98. 99; Straßb. Ch.=B. 1851. S. 62; Erk, Ch.=B. 1863. Nr. 257. S. 212; Frankf. Ch.=B. 1867; Hering, Ch.=B. 4. Aufl. 1873. Nr. 228. S. 74; Jakob u. Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1194. S. 910 u. s. w. Die Melodie erlitt auf diesem langen Weg mannigfache Umbildungen, die mit dem Absehen auf die Beseitigung des Gis am Anfang im Neu verbesserten Christlichen G.=B. (für die Grafschaft Hanau=Lichtenberg). Straßb. 1695 begannen, von König 1738 an in immer einschneidenderen Eingriffen fortgingen, und im Kurpfälzer G.=B. 1785. Nr. 81. S. 124 mit der Umsetzung der ganzen Weise in Dur endeten. Man ließ das Chroma einfach weg und verwendete die vierte, in Dur schließende Zeile auch als achte, oder wendete diese später auf verschiedene Art:
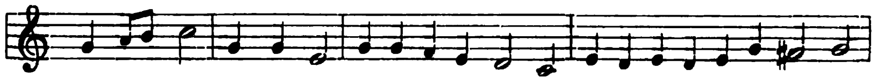


sonst nach Dur. — Die zweite und jetzt wichtigste Melodie des Liedes von Johann Georg Ebeling erschien in „Das Ander Dutzet Geistlicher Andacht=Lieder Herrn Paul Gerhardts, mit neuen Melodeyen ꝛc. Gedruckt zu Franckfurt a. d. O. M.DCLXVI." Fol. Nr. 15. S. 42 in dieser Originalgestalt:
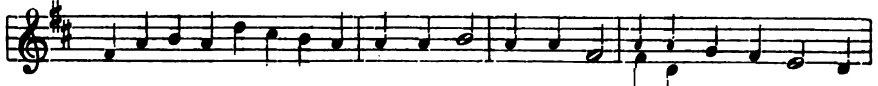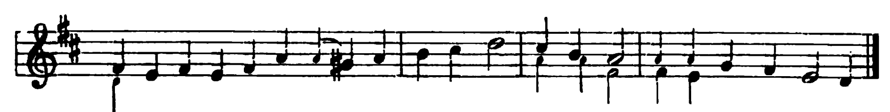


Sie konnte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Crügerschen Melodie gegenüber, die durch den übermächtigen Einfluß der Praxis piet. melica getragen war, noch nicht aufkommen. Erst in den Choralbüchern des 18. Jahrhunderts erscheint sie nach und nach allgemein und bald auch mit zahlreichen Varianten, von

denen nur zwei als die bemerkenswertesten genannt sein mögen. Bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 157a. S. 79 erschien erstmals die in kleinen Noten angedeutete Abänderung der dritten und siebenten Melodiezeile, die sich seitdem weit verbreitet hat, und Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 580 brachte die Weise auf, nur die erste Hälfte der Melodie zu singen, sie also zur zweiten Hälfte der Strophe einfach zu wiederholen, eine Weise, die ebenfalls viel Eingang gefunden hat, aber nichtsdestoweniger eine durchaus unberechtigte, um nicht zu sagen barbarische Verstümmelung der Melodie ist. Anstatt ihr Vorkommen in den älteren Choralbüchern nachzuweisen, halten wir es bei dieser Melodie für wichtiger, einen Überblick über ihre jetzige Verbreitung im deutschen Kirchengesang zu geben. Sie steht in folgenden offiziell eingeführten Gesang- und Choralbüchern der Gegenwart: Schaffhauser G.-B. 1841 (1867). Nr. 335. S. 580. 581; Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 161. S. 147. 148; Mel.-Buch für Nassau 1847; Straßb. Ch.-B. 1851 (1869). S. 61; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 231. S. 320. 321; Eisenacher G.-B. 1854. Nr. 128. S. 119; Baseler G.-B. 1854. Nr. 270. S. 302. 303; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 162. S. 99; Lübecker Mel.-Buch von Jimmerthal 1859. 1870; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 171. S. 89; Braunschw. Ch.-B. von Müller 1866. Nr. 102. S. 89; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 116. S. 188; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 166. S. 43; Königr. Sachsen Ch.-B. 1883. Nr. 172. S. 99; Provinz Sachsen, Mel.-Buch 1885. Nr. 165. S. 88. 89; Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 90. S. 111. 112; Gerber, Hand-Ch.-B. Altenburg 1871. Nr. 143. S. 116; Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 109. S. 33; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 422. S. 404; Ch.-B. für Brandenb. von Kawerau 1888. Nr. 160. S. 101; Schleswig-Holst. Ch.-B. 1888. Nr. 124. S. 154; Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 143. S. 116; Mel.-Buch zum Militär-G.-B. 1891. Nr. 79. S. 41. 42 u. a. — Nach diesen beiden wichtigsten Weisen unsres Liedes ist nun zunächst eine dritte Melodie anzuführen, nicht weil sie denselben an Bedeutung nahe kommt, sondern weil sie ein sonderbares Mixtum compositum aus beiden darstellt, in das zum Überfluß auch noch die Crügersche Weise zu „Fröhlich soll mein Herze springen" hereinklingt. Schon König 1738 hatte die 2—5te Zeile der Crügerschen Melodie so gewendet:



und auf ihm fußend gestaltete dann das Kurpfälzische G.-B. Heidelb. 1785. Nr. 81. S. 124, die Erinnerung an Ebelings Weise bereits deutlicher durchklingen lassend, die ganze Melodie so (das G.-B. beobachtet bei seinen Melodien den Rhythmus nicht):
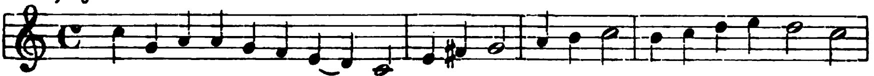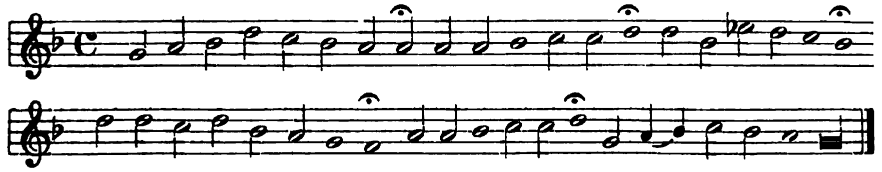




was das Pfälz. G.-B. Zweibrücken 1804 und 1823. Nr. 152. S. 164 mit den in kleinen Noten angedeuteten Varianten beibehielt. Weiter erschien bei Tersteegen, „Des geistlichen Blumengärtleins drittes Büchlein rc. Achte Aufl. Frankfurt und Leipzig (Solingen) 1779. Mel. Nr. 38 das folgende Melodienfragment:



in dessen letzter Zeile nun auch noch Crügers „Fröhlich soll mein Herze springen" herangezogen war und das zur zweiten Hälfte der Liedstrophe wiederholt werden sollte. Dieses Melodiestück verwendeten die Christlichen Gesänge rc. zum Gebrauch bei der öffentlichen und häuslichen Gottesverehrung. Mit Melodien. Elberf. 1805. Nr. 130 als zweite Melodiehälfte und gaben die folgende erste, die offenbar eine Reminiscenz aus „Dir, dir, Jehovah, will ich singen" ist, neu hinzu:
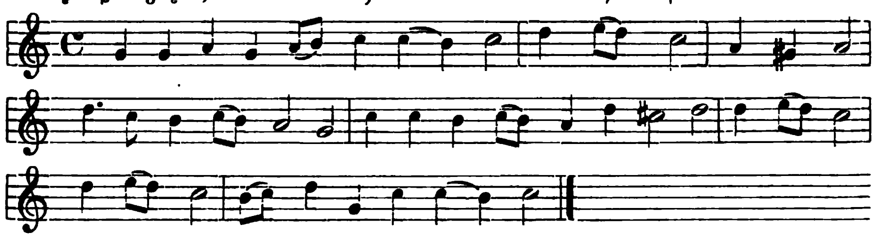


Diese Weise, die dort als „Alte Melodie" bezeichnet ist, pflanzte das Ch.-B. für Berg (von Peter Hürxthal) 1809. Titelausg. Duisburg und Essen. 1810 fort, während der Ausg. des Elberf. G.-B.s 1824 rc. Nr. 30 wiederum die zu repetierende zweite Hälfte allein genügte. So steht sie noch im Unter-Barmener G.-B. Elberf. 1836. Nr. 334. S. 379 und im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 375. S. 339 und Nr. 489. S. 452. 453, in dem letzteren mit der oben in dem Fragment aus Tersteegen als Anfang der Wiederholung mit kleinen Noten angedeuteten Variante. — Von drei weiteren Weisen, die wir oben als solche bezeichneten, die zwar nicht mehr allgemein, aber doch noch in einem größeren Gebiete kirchliche Geltung haben, ist die älteste die folgende vierte Melodie von „D. B." d. i. Dietrich Becker, dem ehedem berühmten Violinisten und (1667—1678) Direktor der Ratsmusik in Hamburg. Ihre Quelle ist der „Außzug Etlicher geistlichen Lieder für das Zucht-Hauß in Hamburg, Anno 1677:" unter Nr. 17 heißt sie hier im Original:

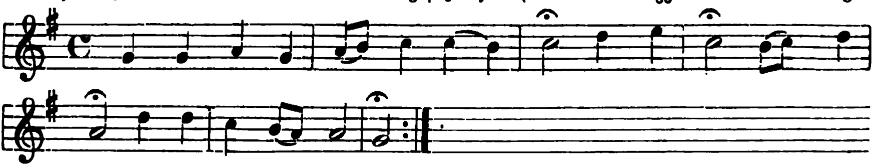


Sie ist die Hamburgische Weise des Liedes und steht in den dortigen Choralbüchern von Heinr. Friese, Choral-Gesang-Buch 1703. 1712; Bronner, Ch.-B. 1715. 1721. Nr. 493. S. 329—331; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 157b. S. 79;

Aumann, Ch.-B. für das neue Hamb. G.-B. 1787; Allg. Hamb. Ch.-B. (A. Cranz). 1828; Schwenke, Ch.-B. 1832 rc. Nr. 124. S. 126; Mel.-Buch 1845 rc. Nr. 163. S. 61; dann auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 289. 6te Mel.; Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 120; Kunzen, Mskr.-Ch.-B. Lübeck 1748; Rein, Vierst. Ch.-B. für das Schleswig-Holst. G.-B. 1755; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 9. 10 (zu „Fröhlich soll mein Herze springen"); Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 16. S. 19; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 168. S. 208; im Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 212. S. 169. 2te Mel.; bei Catenhusen, Lauenb. Ch.-B. 1852; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 744. S. 339; Ritter, Ch.-B. für Jülich rc. 1856; Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863; Lohmeyer, Ch.-B. 2. Aufl. 1866; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 208. S. 186 u. s. w.; außerdem ist die Weise von Zahn auch im schwedischen Kirchengesang („Den svenska Psalmboken." Stockholm 1873) nachgewiesen. — Die fünfte Melodie stammt aus des Leipziger Organisten Daniel Vetter (vgl. den Art.) Choralwerk für Orgel und Clavichord „Musicalischer Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit Anderer Theil rc." 1713. S. 41, wo sie lautet:
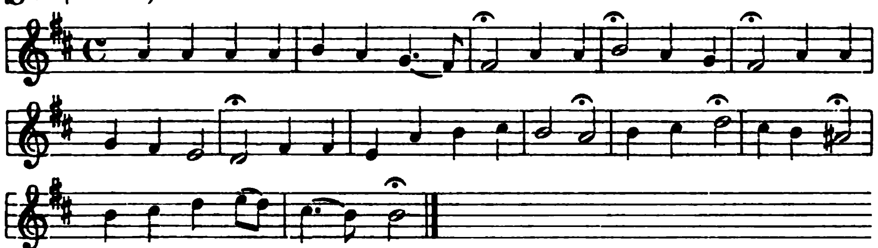


aber jeglicher Andeutung darüber ermangelt, ob etwa Vetter selbst, oder wer sonst ihr Urheber sei. Nach Schicht ist sie die „Leipziger Melodie" des Liedes, aber schon zu Seb. Bachs Zeit so mit Ebelings Weise verquickt gewesen, daß daraus wohl geschlossen werden muß, sie sei schon längere Zeit vor Vetter im Gebrauch gestanden. Weil man das Original nicht kannte und nur die Fassung in Anschlag brachte, in der sie Bach, dem Leipziger Brauch folgend, im dritten Teil des Weihnachts-Oratoriums 1734 gesetzt hat (mit den Kurzzeilen aus Ebeling):



kam man zu der Meinung, sie sei nur eine Umbildung der Weise Ebelings, und diese Umbildung „stamme gewiß von Bach selbst her."[1]) In Bezug auf die Ver-

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 302. 303. 350. Notenbeisp. S. 135. 136. Erk, Bachs Choralges. I. S. 80. Spitta, Bach II. S. 414. Bach kannte das Original bei Vetter wohl, was daraus hervorgeht, daß er in einem andern Satz demselben viel näher geblieben ist.
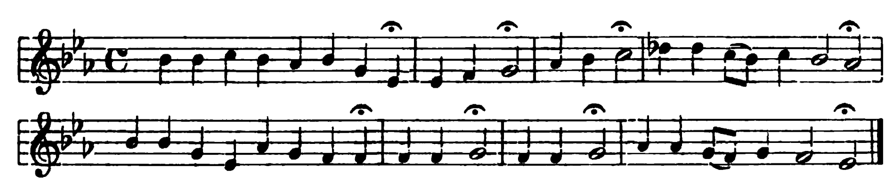
breitung dieser Weise führen wir an: die Hessen-Darmst. Choralbücher von Graupner 1728, Portmann 1786, Rinck 1814; die Hessen-Kasselschen Gesang- und Choralbücher 1736—1775; von Grosheim 1819 und Volckmar 1865; ferner König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 288. 5te Mel.; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 145; Altenburger Ch.-B. 1815 und Gerber, Hand-Ch.-B. 1871. Nr. 143. S. 116; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 197. S. 73; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 245. S. 183. 184; Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 6b. S. 3; Raumer-Reichardt, Ch.-B. (1830). Nr. 124. S. 58; Karow, 460 Choralmelodien 1848 u. s. w.[1]) — Eine sechste Weise, die hauptsächlich in Sachsen gesungen wird, ist bis jetzt zuerst aus Dresdnischen Mskr.-Choralbüchern von 1752. 1761 und von Homilius 1780 bekannt, doch ist ein Zeugnis dafür vorhanden, daß sie aus älterer Zeit stammt.[2]) Sie lautet:



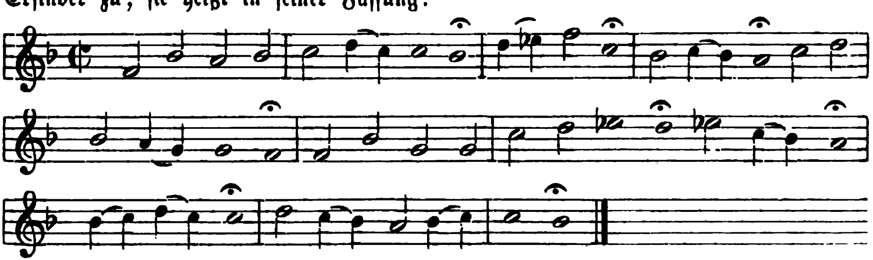
und steht bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 194. S. 92; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 257c. S. 220; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 182. S. 142; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 199. S. 74 („Dresdner Melodie"); dann in den sämtlichen späteren sächsischen Choralbüchern, die der Hillerschen Tradition folgten; bei Hentschel, Ch.-B. 1840. 5. Aufl. 1865. Nr. 173. S. 103. 1te Mel.; Becker, Leipz. Ch.-B. 1844. 1851; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 232. S. 170. 171; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Anh. Nr. 16b. S. 107. 108; Schäffer, Ch.-B. 1886. S. 131; Steinhäuser, Ch.-B. 1888. S. 87 u. a. Das neue sächsische Landes-Choralbuch von 1883 hat auffallenderweise diese Melodie nicht aufgenommen, sondern sich mit der Ebelingschen begnügt. — Die folgende siebente Melodie aus den Erfurter Mskr.-Choralbüchern von Kittel c. 1760 und 1790 ist vermutlich von Kittel selbst erfunden. Sie heißt:

[1]) Die beiden Tonsätze von Seb. Bach sind neu gedruckt in den Choralges. 3te Ausg. (1832) Nr. 139. S. 82 und Nr. 357. S. 203; ferner bei v. Winterfeld, a. a. O. III. Notenbeisp. Nr. 89a.b. S. 135. 136; der aus dem Weihnachts-Oratorium auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 123. S. 80.
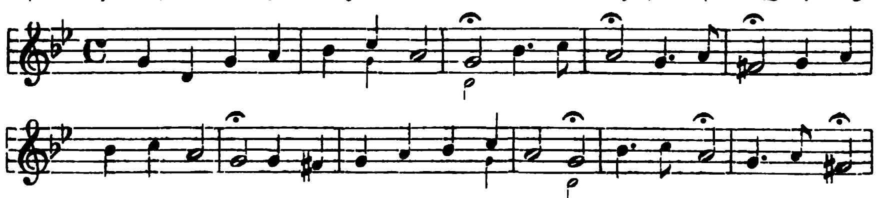
[2]) Vgl. Hiller, Ch.-B. 1793. Vorr. S. XII, der bemerkt: „Da ich die schlechte Melodie abschaffen wollte, wornach man in Leipzig das schöne Lied: „Warum sollt ich mich denn grämen" sang, wählte ich keine einzige von den neun Melodien, die ich in Königs Schatze fand, und hie und da wohl mögen gesungen werden; sondern die, welche ich in meiner Jugend in Dresden (er kam 1747 dahin) mit so vielem Vergnügen gesungen hatte, und besser ist, als alle die andern."



und war zunächst in den Erfurtischen Choralbüchern von Weimar 1803. Nr. 257a. S. 218. 219; M. G. Fischer 1821 und Gebhardi 1825 und noch Taschen-Ch.-B. 1881. Nr. 301. S. 171 (mit der Zeitangabe „1740"?) fortgepflanzt. Weiter findet sie sich bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1137. S. 488 (zu „Fröhlich soll mein Herze springen"); Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 221. S. 161. 2te Mel.; A. W. Bach, Berliner Ch.-B. 1830; Kühnau, Ch.-B. in den späteren Ausgaben von 1838—1885; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 314b. S. 111; Anding, Ch.-B. 1868; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Anh. Nr. 16c. S. 108; Schäffer, Ch.-B. 1886. S. 132; Steinhäuser, Ch.-B. 1888. S. 87 u. a. — Die achte Melodie aus Witts Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 644. S. 345. 346 gehört ebenfalls vielleicht Witt selbst als Erfinder zu; sie heißt in seiner Fassung:
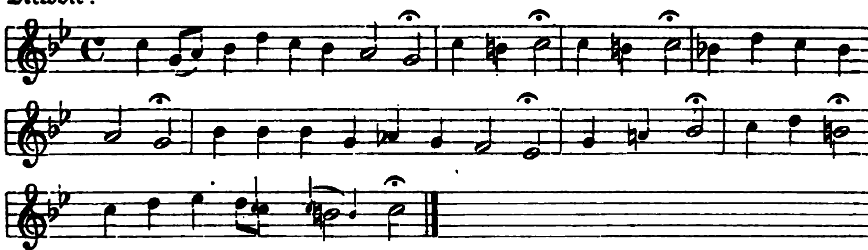


und ist aufgenommen bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 583. 7te Mel.; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 288. 3te Mel.; Umbreit, Ch.-B. 1811 (1879). Nr. 152. S. 77; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 810. S. 362. Nr. 1140. S. 489; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 90. S. 117; Reinhard-Jensen, Ch.-B. II. 1838. Nr. 114. S. 87. 4te Mel.; Karow, 460 Choralmelodien 1848; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 745. S. 339; Hentschel, Ch.-B. 1859. 5. Aufl. 1865. Nr. 63. S. 38; Anding, Ch.-B. 1868; Helfer-Prüfer, Ch.-B. Gera 1870; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1317. S. 990 u. s. w. — Die folgende neunte Weise erschien in dem Lübeckischen Mskr.-Ch.-B. des dortigen Organisten Johann Paul Kuntze (Kunzen) 1748. Nr. 301 und heißt in seiner Zeichnung:
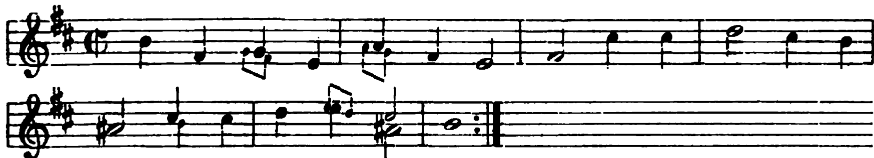




Sie kam im Mskr.-Ch.-B. des Organisten Volckmann in Danzig 1765 nach Preußen und wurde in den dortigen Choralbüchern von Lutze 1826, Markull 1845 (1865). Nr. 108. S. 91 (in der durch kleine Noten angedeuteten Fassung) und Ritter 1856 fortgepflanzt; von da wurde sie wohl auch in Livland bekannt, wo sie in den Ch.-BB. des jüngeren Telemann 1812, Punschels 1839 ꝛc. und Bergners 1878 sich findet. Durch das Mskr.-Ch.-B. von Gebhard 1782 kam sie ferner nach Schlesien und fand dort Aufnahme in die Ch.-BB. von Siegert 1825, Klipstein 1834 und Hesse 1831. Auch bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 187. S. 212 war sie schon gedruckt. — Diesen weiter verbreiteten Melodien fügen wir noch einige an, die nur einzelnen Provinzialkirchen eigen sind. Preußen besitzt die folgende, aus den Mskr.-Ch.-BB. von Rascher 1751 und Kirchhoff 1753 stammende zehnte Melodie:

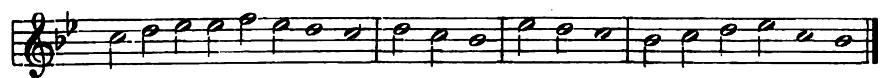


die in den dortigen Choralbüchern von Reinhard-Jensen I. 1828. Nr. 137. S. 98, Lutze 1831. Nr. 180. 181, Kahle 1846, Ritter 1856 und Sämann 1858 fortgepflanzt und mit der angedeuteten Abänderung am Schluß auch noch im G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887. Nr. 423. S. 405. 406 erhalten ist. — Im Elsaß ist eine eilfte Weise gebräuchlich, die in dem G.-B. „Cantiques spirituels“. Straßb. 1747 (1758). Beigabe S. 457 in dieser Gestalt erschien:
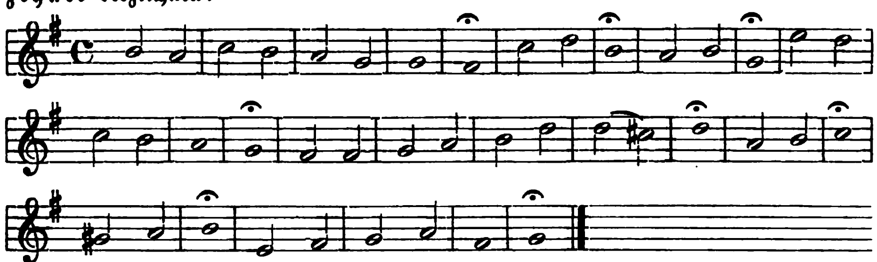


und in der in kleinen Noten angedeuteten veränderten Tonfolge in den Straßburger Ch.-BB. von 1809. 1851. S. 62 und 1869, sowie im Mühlhäuser G.-B. der evang. Konsistorialkirche 1818 und 1826 bis auf die Gegenwart gekommen ist. — Das Zürcher G.-B. 1787. Nr. 195. S. 250. 251 und das zugehörige Ch.-B. („Partitur“) 1788. Nr. CXCV. S. 81 brachte die folgende zwölfte Melodie:
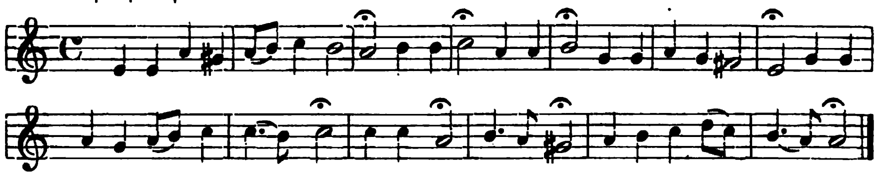




die im Kanton Zürich bis 1853, da das neue G.-B. die Melodie Ebelings aufnahm, kirchlich giltig war, jetzt aber allein noch im Appenzeller G.-B. 1839 sich findet und dort also noch in kleinstem Kreise Geltung hat. — Auch der schweizerische Kanton Aargau besitzt eine eigene Weise für unser Lied, die wir als die dreizehnte verzeichnen:
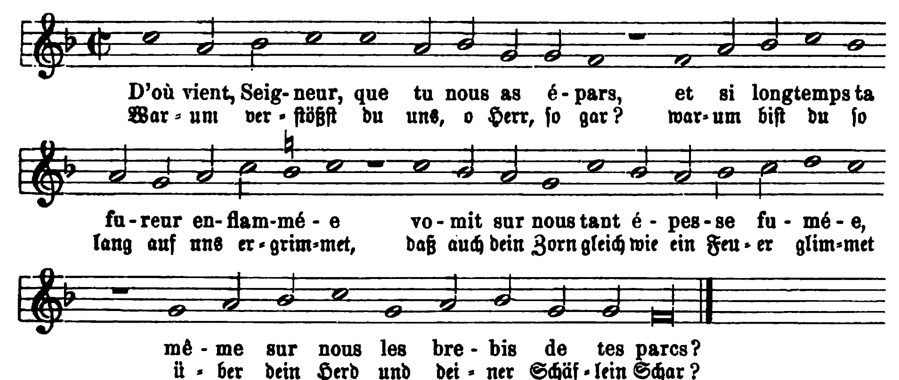


Sie steht im Aargauischen G.-B. (von A. E. Fröhlich) 1844. Nr. 260. S. 486 bis 489. — Als vierzehnte Melodie sei endlich noch angeführt eine Weise, die im vorigen Jahrhundert einige Verbreitung hatte, jetzt aber längst verklungen ist. Sie erschien in Störls Ch.-B. Stuttg. 1710. 1721. Nr. 260, ist vermutlich von Störl selbst erfunden und lautet:



Sie stand im Württ. Kirchen-G.-B. von 1711; bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 288. 2te Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 81 (in der Ausg. von 1777. Nr. 71 erscheint dann Ebelings Weise); Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 622. 3te Mel., und bei Bayerdörffer, Ch.-B. zum neuen G.-B. für Schwäbisch-Hall (1768).[1])

[1]) Weitere Melodien unsres Liedes, wie: 15. die des Dresdner Kirchen- und Hausbuchs. 1694. 1707. Nr. 303; 16. die bei Heimbrodt, Herzens- und Seelenmusik ꝛc. Leipz. 1715. S. 26; 17. die 6te Mel. bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 582; 18. die der Melodien zum Schlesw.-Holst. G.-B. 1785. Nr. 78c; 19. die bei Rose, Grundmelodien zum Quedlinburger G.-B. 1791. Nr. 79; 20. die „Freyberger" Mel. bei Hartmann, Hand-Ch.-B. 1828. Nr. 271; 21. die in Weyses Dänischem Ch.-B. Kopenhagen 1839. Nr. 46, und 22. die neue von Fr. Mergner, Paul Gerhardts Lieder in neuen Weisen. 1876. Nr. 63 u. a. sind nicht weiter bekannt und noch weniger kirchlich giltig geworden. Bei Zahn, Melodien IV. S. 77—81 findet man auch sie mitgeteilt. — Da und dort stehen in den Ch.-BB. unter dem Namen unsres Liedes außerdem noch Melodien, die sich als Übertragungen, namentlich von „Fröhlich soll mein Herze springen" erweisen; so z. B. die Weise Ebelings zu letzterem Lied, Ausg.

Warum verstößt du uns, o Herr, so gar? Choral. So beginnt die Übersetzung des 74. Psalms „D'où vient, Seigneur, que tu nous as épars" im französisch-reformierten Liedpsalter bei Ambr. Lobwasser. Der 74. Psalm, von Theodor Beza gereimt, erschien mit seiner Melodie erst im vollständigen Genfer Liedpsalter von 1562, und es war also die Melodie wahrscheinlich von dem „Nachfolger" Louis Bourgeois', dem Genfer Kantor „Maître Pierre" (Dubuisson?) beschafft. Diese Melodie in ihrer originalen Fassung lautet:
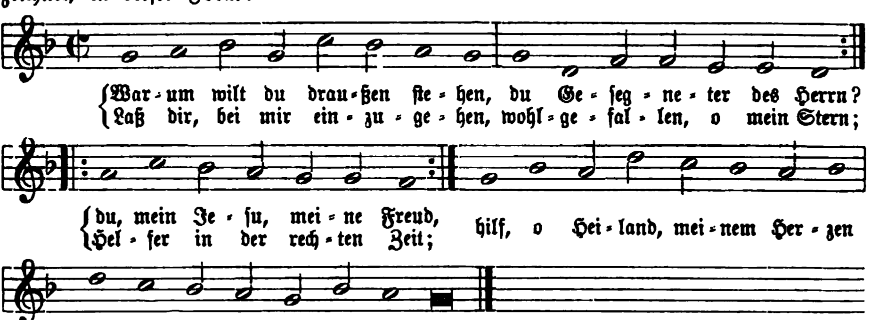


Sie wurde zuerst für Johann Francks Lied über den 116. Psalm: „Des Herren Huld gefällt mir herzlich wohl" in der Frankf. Praxis piet. melica 1656 in den deutschen evangelischen Kirchengesang herüber genommen und erlangte hier durch den Einfluß dieses wichtigsten Gesangbuchs des 17. Jahrhunderts Verbreitung und bleibende Geltung. Von der Frankf. Praxis bis 1700 (1680. Nr. 267. S. 439. 1693. Nr. 996. S. 1143) und der Berl. Praxis bis 1733, dem Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 437. S. 458, dem Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 16. S. 10. 11. 1695. Nr. 16. S. 15 u. a. mit dem Franckschen Liede fortgepflanzt, ging sie später in den reformierten Kreisen der Rheinprovinz, Kurhessens und Anhalts auf Lieder reformierter Dichter, wie Joachim Neanders „Ich sehe dich, o Gottes Macht, allhie", Friedr. Ad. Lampes „So ist von meiner kurzen Pilgrimschaft", Gerh. Tersteegens „Komm, laß uns gehn rc." über und findet sich daher in späteren Choralbüchern — bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 412. S. 172; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 522; Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. I. S. 59. 60; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 211. S. 210; Wiegand, Hessen-Kasseler Ch.-B. 1844.

1866. Nr. 53 bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 584. 585; die Witts, Psalm. sacra. 1715. Nr. 46. S. 412 umgestaltet bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 185. S. 210 und bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 217. S. 96 als „Zerbster Melodie"; die Weise „O was für ein herrlich Leben" aus Nicolais Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 151. S. 112, auf unser Lied übertragen im Schwarzb.-Rudolst. Ch.-B. von Fr. Müller 1840 u. s. w.
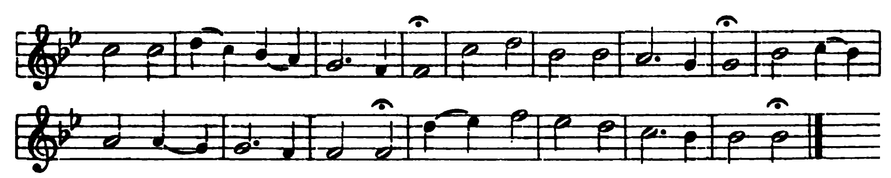
Nr. 138. S. 111; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 269. S. 221; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1195. S. 911 u. s. w. — unter verschiedenen Namen.

Warum willst du draußen stehen, Choral. Das allgemein verbreitete Adventslied Paul Gerhardts wird zwar im Kirchengebrauch meist nach der Weise „Freu dich sehr, o meine Seele" gesungen, hat aber auch einige eigene Melodien erhalten. Von diesen erschien die erste von Johann Crüger zugleich mit dem Liede im Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 88. S. 126 und in der Praxis piet. melica vom selben Jahr, mit Crügers Namenschiffer „J. C." unterzeichnet, in dieser Form:
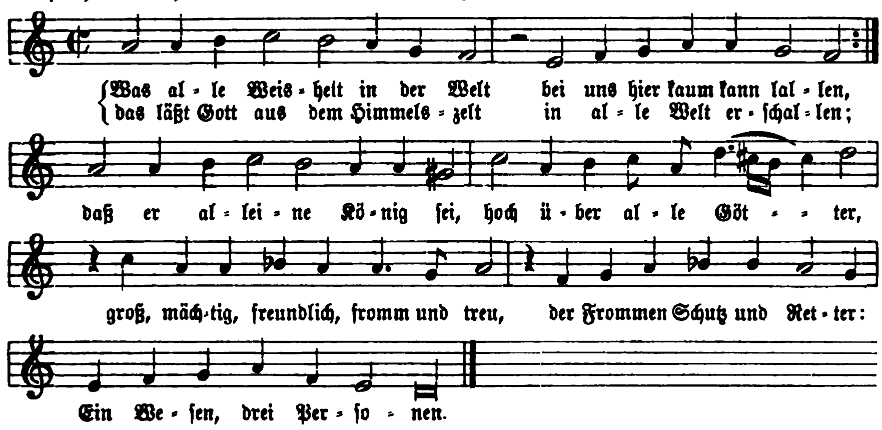


Sie war in der Berliner Praxis bis 1702, in der Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 133. S. 161. 1693. Nr. 175. S. 212), bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 16. S. 17. 18, im Darmst. Kantional 1687, in Dan. Speers Choral-G.-B. 1692, und andern Gesangbüchern des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts fortgepflanzt, und hat sich in den Choralbüchern, wie König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 8; Müller, Psalm- und Ch.-B. 1739; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 2b; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 165d. S. 134 (1820. S. 200); Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1279. S. 545; Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 633. S. 237 u. a. bis zur Gegenwart erhalten.[1]) — Die zweite Melodie von Johann Georg Ebeling in „Pauli Gerhardi Geistliche Andachten 2c. Das Fünffte Dutzet." 1667. Nr. 50 fand, gleich einer dritten, im „Dreßdnischen Kirchen- und Hauß-Buch." 1694. Nr. 15 erschienenen, keinerlei Beachtung; erst das Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 632. S. 237 hat Ebelings Weise hervorgezogen. — Folgende vierte Melodie erschien in Stötzels Württ. Ch.-B. 1744. Nr. 2b:

[1]) Es ist also nicht richtig, wenn Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 325 bemerkt: „die in den ältesten Drucken beigegebene eigene Melodie von Johann Crüger ist nicht in Gebrauch gekommen."



und ist wohl von Stötzel selbst erfunden.[1]) In der Ausgabe seines Choralbuchs von 1777. Nr. 123b hat Stötzel die Weise, die später auch noch bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 73. S. 98 und Zionsharfe 1855. I. Nr. 23. S. 10. 11 gedruckt ist, der bekannten Melodie „Wie nach einer Wasserquelle" als Parallele beigegeben.[2]) — Eine fünfte Weise für unser Lied hat noch Friedrich Mergner gesungen und in seinen „Paulus Gerhardts geistlichen Liedern in neuen Weisen." 1876. Nr. 1 mitgeteilt.[3])

Was alle Weisheit in der Welt, Choral. Paul Gerhardts Lied „von der heiligen Dreyfaltigkeit" war bei seinem Erscheinen in der Berliner Praxis piet. melica. 1656. Nr. 212. S. 433—435 mit dem Melodienhinweis „Christ unser Herr zum Jordan kam" überschrieben, und dies ist auch seine kirchliche Weise geblieben. Die eigenen Melodien, die für das Lied hervortraten, haben keine Beachtung gefunden. Wir führen nur die erste derselben von Joh. Georg Ebeling an; sie heißt in dessen Ausgabe „Pauli Gerhardi Geistliche Andachten rc. Das Siebende Dutzet." 1667. Nr. 83:



[1]) Darauf, daß Kocher, Zionsharfe 1855. I. S. 552 sie „Störl" zuschreibt, ist kaum viel zu geben; er hatte sicherlich nur Stötzels Ch.-B. als Quelle vor sich, auf dem eben Störls Name noch obenan steht.
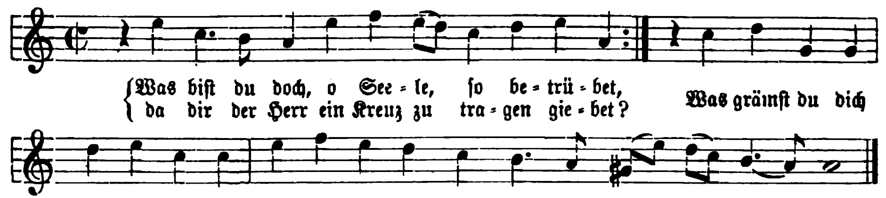
[2]) Dadurch wurde Zahn veranlaßt, sie Melodien IV. Nr. 6544. S. 102 als eigene Weise dieses Liedes aufzuzeichnen, während er sie unter Nr. 6562. S. 108 nochmals, und zwar jetzt richtig als unsrem Liede zugehörig bringt.

[3]) Man findet sie, sowie die angeführten Melodien von Ebeling und aus dem Dresdn. G.-B. 1694 bei Zahn, a. a. O. IV. Nr. 6560. 6561 u. 6563. S. 108 abgedruckt.

ist aber nur in den späteren Ausgaben Ebelings selbst (1671 und 1683), sowie in einer Umbildung im Dresdner Kirchen- und Haus-Buch. 1694. S. 251 fortgepflanzt, und von Friedr. Endhausen im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 634. S. 238 wieder hervorgezogen worden. — Eine zweite Melodie von Peter Sohren wurde von diesem in der Frankf. Praxis piet. melica. 1668. Nr. 341 veröffentlicht und auch noch in sein G.-B. von 1683. Nr. 340. S. 437 hinüber genommen; weiter ist sie nicht gekommen. — Noch eine dritte Weise hat Friedrich Mergner erfunden und dem Liede in seinem Werke „Paul Gerhardts geistliche Lieder in neuen Weisen" 1876. Nr. 32 beigegeben.[1])

Was bin ich doch, mein Gott, Choral. Vgl. den Art. „Was willst du doch, o Gott."

Was bist du doch, o Seele, so betrübet, Choral. Die Quelle dieses Kreuz- und Trostliedes von Rud. Friedr. v. Schultt, samt seiner eigenen Melodie ist das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 412. S. 641 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 994. S. 664. 1771. Nr. 994. S. 631). Hier lautet die Weise in ihrer ursprünglichen Fassung:



Sie wurde aufgenommen bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 507, Schemelli, Naumb.-Zeitzer G.-B. 1736. Nr. 779. S. 533,[2]) in Seb. Bachs Choralgesängen 1769. II. Nr. 199 (1786. II. Nr. 193. Ausg. 1832. Nr. 193. S. 110, für vierstimmigen Gesang ausgesetzt), bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 368, Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 656. S. 301 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1196. S. 911. — Den vierstimmigen Tonsatz Seb. Bachs hat Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 300. S. 104 mitgeteilt.
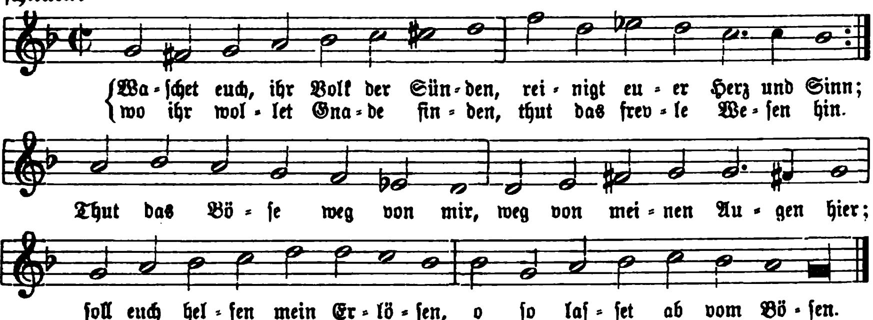
Waschet euch, ihr Volk der Sünden, Choral. Dieses Bußlied von Christoph Runge war in der Berliner Praxis piet. melica von 1664 (Editio

---

[1]) Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 7271—7273. S. 354. 355.
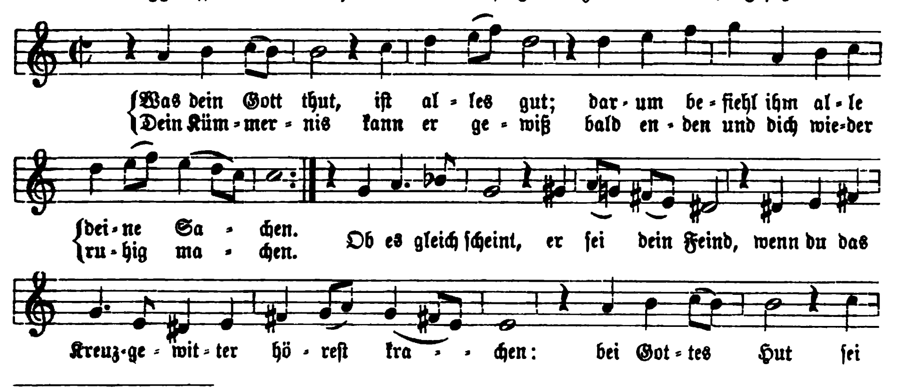
[2]) Wegen des Vorkommens der Weise bei Schemelli, glaubte v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 275. 276 sie Seb. Bach als Erfinder zuschreiben zu sollen, den er zugleich als einen der musikalischen Mitarbeiter des Freylinghausenschen Gesangbuchs betrachtete. Jetzt hat Spitta, Bach I. S. 365—368 (vgl. auch II. S. 590—596) nachgewiesen, „daß von einer Beteiligung Bachs an Freylinghausens Gesangbuch nicht die Rede sein kann," und damit fällt auch die Annahme seiner Autorschaft bei unsrer Melodie dahin, obwohl sie noch Jakob und Richter in ihrem Choralbuch festhalten.

XI, der ersten nach Crügers Tode) mit der folgenden eigenen Melodie erschienen:
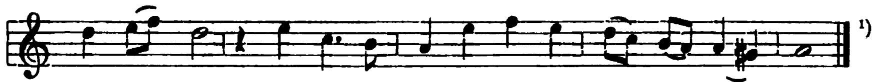


Diese ließ jedoch schon die 12. Ausg. desselben Buchs von 1666 wieder weg und verwies das Lied auf die Weise „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“, und so kam es, daß auch andre Gesangbücher, wie das Nürnb. G.-B. 1677. S. 724, Quirsfeld, Geistl. Harfenklang 1679. S. 1124, dasselbe ohne seine eigene Melodie brachten. Nur die Frankf. Praxis, welche Lied und Melodie 1666 aufgenommen hatte, pflanzte auch die letztere bis 1700 (1674. 1676. 1680. Nr. 115. S. 139. 1693. Nr. 117. S. 138) fort; nachher ist sie abgegangen.

Was dein Gott thut, ist alles gut, Choral. Mit diesem Liede von Rud. Friedr. v. Schultt erschien im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 413. S. 642. 643 eine erste eigene Melodie, die sowohl als solche, wie in ihrem trefflich geführten bezifferten Baß die Hand eines tüchtigen Musikers verrät. Aber sie war durchaus arienmäßig und darum für den Gemeindegesang nicht verwendbar.[1]) Dies war wohl der Grund, warum sie in der 4. Aufl. desselben G.-B.s 1708. Nr. 413 weggelassen und an ihre Stelle die folgende zweite Weise gesetzt wurde:
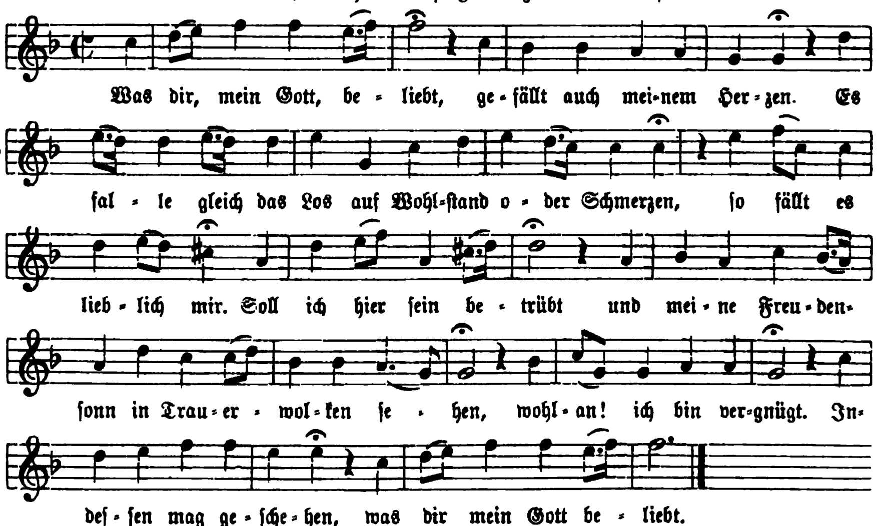


[1]) Man findet diese Weise samt ihrem Baß mitgeteilt bei Zahn, Melodien V. Nr. 8221. S. 62.



Sie war im Freylinghausenschen G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 995. S. 665. 1771. Nr. 996. S. 632, und noch bei Grosse, Melodeyen (1799) erhalten, aber weiter ist sie so wenig als das Lied gekommen. König 1738 verwies auf die Melodie „O Jesu Christ, dein Kripplein ist", wobei dann die 12zeilige Strophe unsres Liedes in je zwei 6zeilige zerlegt werden muß.

Was dir, mein Gott, beliebt, Choral. Wolfgang Christoph Deßlers Lied erschien in dessen „Seelen-Lust". Nürnb. 1692. S. 17 zugleich mit seiner ersten eigenen Melodie, einer „lieblich in Noten gesetzten neuen Arie" von Benedikt Schultheiß (vgl. den Art.), die aber auch in der vereinfachenden Umbildung des Melodienbuchs der „Andächtigen Hertzens-Music" (dem sog. Schönberger G.-B.). Leipz. 1727 keinen Eingang fand. — Das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 784. S. 1133. 1134 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1032. S. 658. 659. 1771. Nr. 1033. S. 654) brachte die folgende zweite Weise:
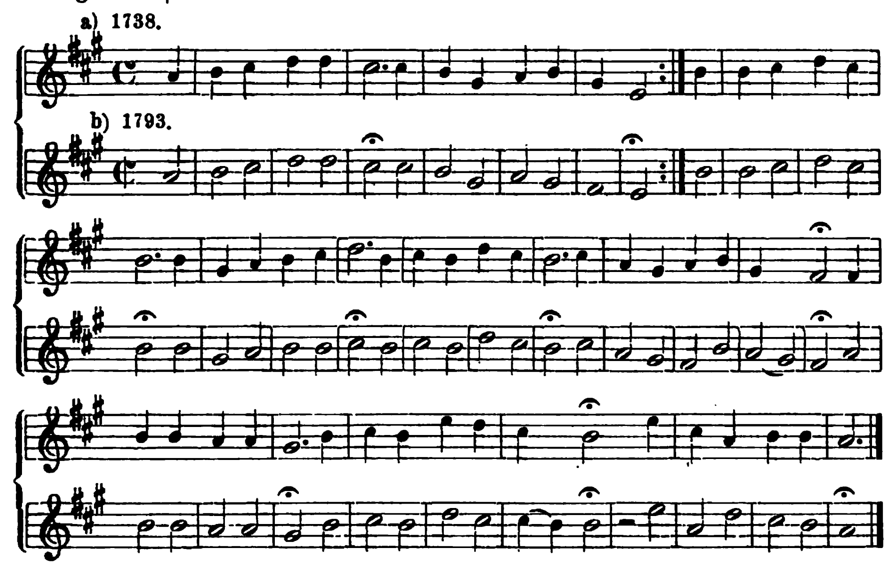


die sich aber auch nicht verbreitete und nur bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1198. S. 912. 913 nochmals gedruckt ist. — Eine dritte Melodie erschien bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 349. Sie ist wohl von König selbst erfunden, aber in dessen Fassung allein von Jakob und Richter, a. a.
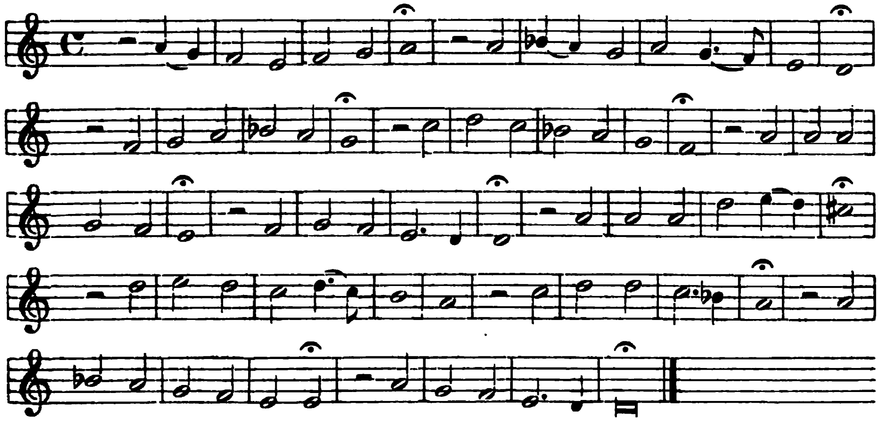
---

[1]) Wenn man unsre Melodie mit der Weise des andern v. Schulttschen Liedes „Was bist du doch, o Seele, so betrübet" (vgl. den Art.) vergleicht, so ergiebt sich, daß beide offenbar von einem und demselben Melodiensänger erfunden sind.

D. II. Nr. 1197. S. 912 aufgenommen worden. Einige Verbreitung erlangte sie erst in der Umbildung Joh. Adam Hillers, Ch.-B. 1793. Nr. 238. S. 121; beide Formen sind:
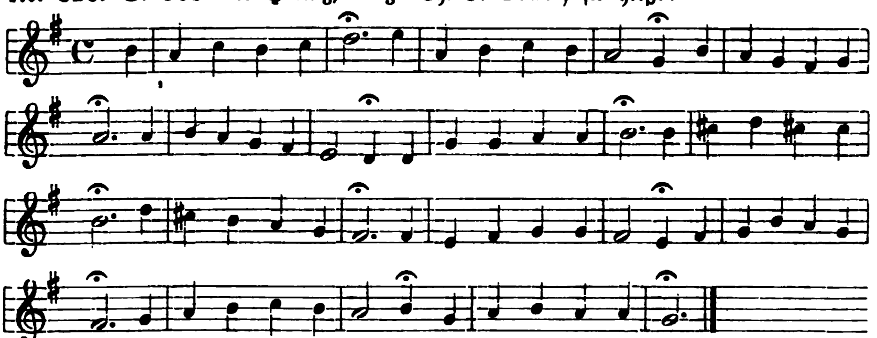


und die zweite, Hillersche, fand Aufnahme bei Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 274. S. 126 und in späteren sächsischen Choralbüchern (Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Hartmann, Hand-Ch.-B. 1828; Geißler, Allg. Ch.-B. 1836; Steglich, Ch.-B. 1845; Gast, Hillers Ch.-B. 1867 und 1882), die ja alle mehr oder weniger im Banne Hillers standen. — Aus Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 356 stammt die folgende vierte Weise, die vielleicht von Stötzel selbst erfunden ist:
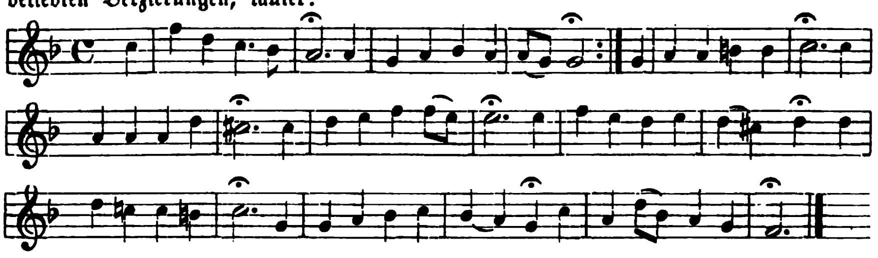


Sie ist bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 511. S. 234. 235 und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1199. S. 913. 914 (jedoch irrtümlich als

aus „Schichts Ch.-B. 1819. Nr. 826" entnommen bezeichnet; dort steht die nächstfolgende Weise) fortgepflanzt. — Eine fünfte Melodie aus Joh. Jos. Kleins Ch.-B. 1785. Nr. 188. S. 96 steht auch noch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 826. S. 368 und Hering, Allg. Ch.-B. 1825; sie heißt:
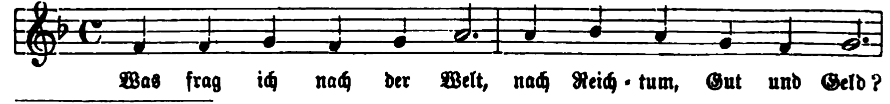


— Kirchliche Geltung (für das Alt-Dresd. G.-B. Nr. 798) hat jetzt nur noch die folgende sechste Weise aus Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 185, wo sie, ohne die dort beliebten Verzierungen, lautet:
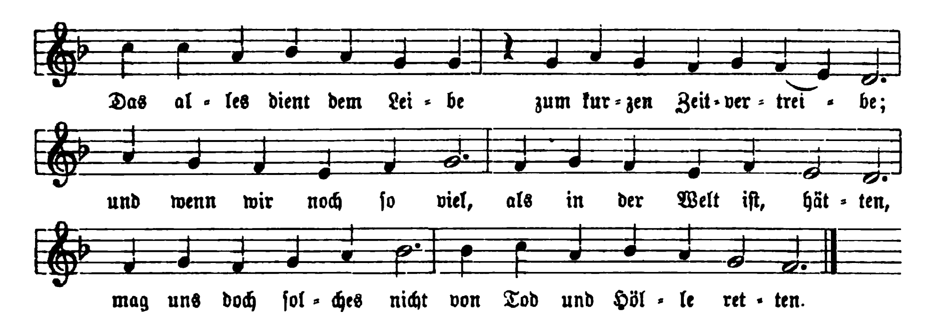


Sie ist vielleicht von Doles selbst gesungen und aufgenommen bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 421. S. 153, Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 392. S. 189 und Volckmar, Ch.-B. 1863.
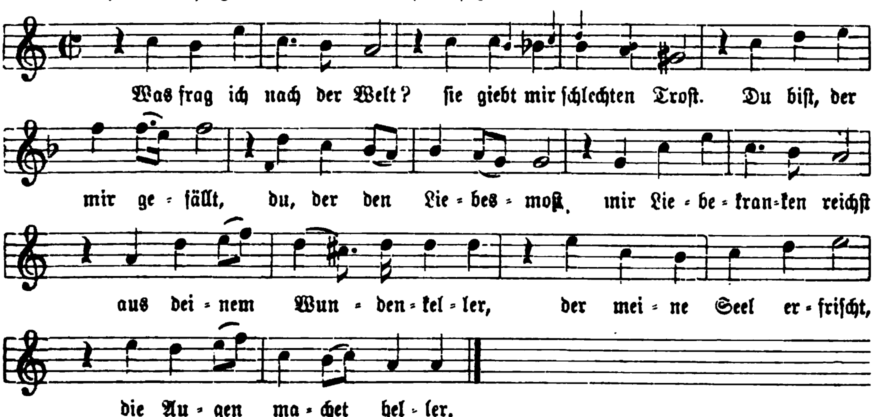
Was frag ich nach der Welt, nach Reichtum, Gut und Geld? Choral. Das nur in Schlesien (vgl. das Burgsche G.-B. Ausg. 1761. Nr. 925. S. 561) bekannt gewordene Lied von M. C. Kahl hat auch nur dort zwei eigene Melodien erhalten. Die eine von Joh. Balthasar Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 180 ist jedoch nicht über diesen ihren ersten Fundort hinausgekommen;[1]) die zweite haben Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1200. S. 914 aus einem schlesischen Mskr.-Ch.-B. („Kirchenlieder vor L. G. Gebhard den 27. Febr. 1782." Nr. 462) beigebracht. Sie heißt:



[1]) Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5122. S. 301.



Was frag ich nach der Welt? sie giebt mir schlechten Trost, Choral. Wolfg. Christ. Deßlers Lied erschien in dessen „Seelen-Lust". Nürnb. 1692. S. 97 (3te Ausg. 1740. S. 58) mit einer Arienmelodie von Bened. Schultheiß, die für den Kirchengesang nicht geeignet war. Bei seiner Aufnahme ins Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 333. S. 515 erhielt das Lied dann eine zweite eigene Melodie, die aber schon in der 4ten Ausg. dieses G.-B.s 1708. Nr. 333. S. 515 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 826. S. 549. 1771. Nr. 827. S. 522[1])) durch folgende dritte Weise ersetzt wurde:
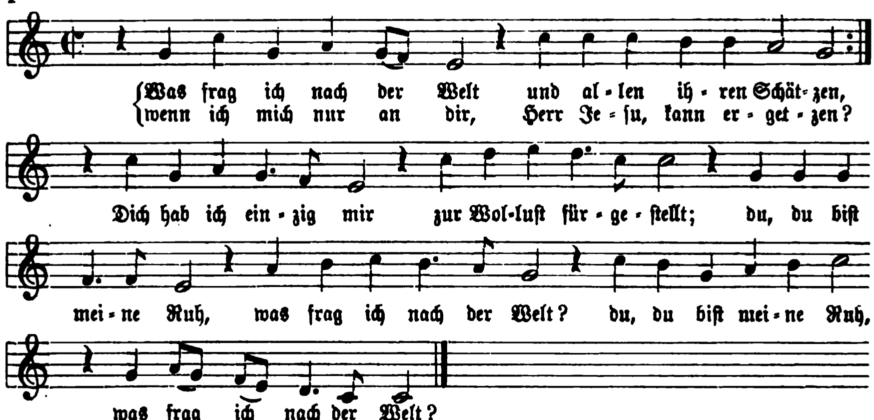


Diese Melodie ist als die kirchliche des Liedes anzusehen und wurde mit der in kleinen Noten angedeuteten, aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 402 stammenden Variante der zweiten Zeile, von den Choralbüchern, welche das Porstsche G.-B. (hier steht das Lied seit 1713; revid. Ausg. 1855. Nr. 765[2]) berück-

[1]) In dieser letzten Ges.-Ausg. des Buches ist auch die erste Freylinghausensche Melodie wieder aufgenommen, aber aus dem Dreitakt, bei dem das Lied fälschlich daktylisch behandelt war, in den angemesseneren Viertakt umgesetzt. Vgl. diese Weise in ihrer früheren Gestalt ($^3/_4$ Takt) bei Zahn, Melodien III. Nr. 5096. S. 292. Unter Nr. 5095 ist hier auch die Melodie von Bened. Schultheiß abgedruckt.
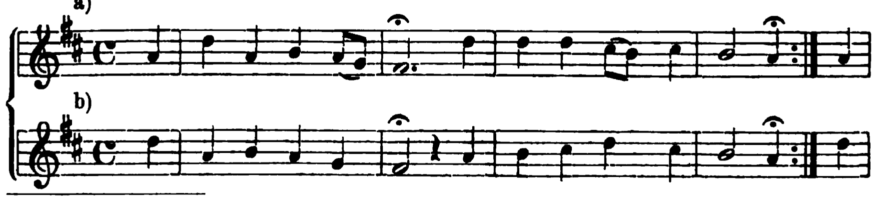
[2]) Vgl. Bachmann, Zur Gesch der Berliner Gesangbücher 1856. S. 254 u. 340. 341.

fichtigen, fortgepflanzt. Vgl. Kühnaus Ch.-B. 1817—1885 (6. Aufl. 1837. Nr. 308. S. 92); Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 393. S. 189; Volckmar, Ch.-B. 1863 u. a.
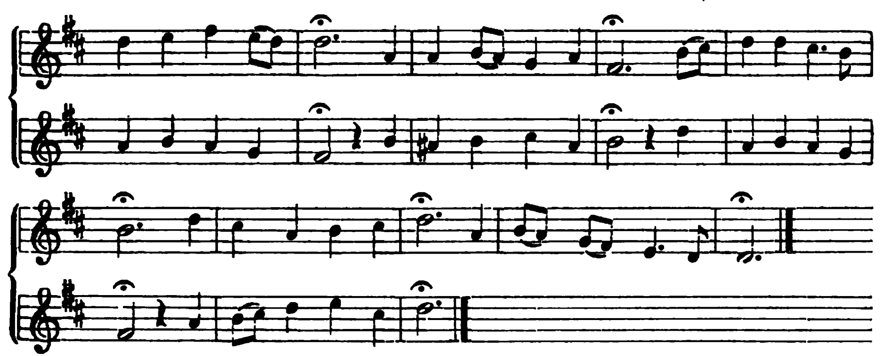
Was frag ich nach der Welt und allen ihren Schätzen, Choral. Das allgemein verbreitete Lied von der „Verleugnung der Welt“ von dem nachmaligen Gothaischen Superintendenten Mag. Georg Michael Pfefferkorn, soll 1667 in Altenburg verfaßt und in einem Einzeldruck zuerst erschienen sein.[1]) Seine erste eigene Melodie von Jakob Hintze erhielt es in der Berl. Praxis piet. melica. Ed. XX. 1679. Nr. 611:



Diese in der 24. Ausg. der Praxis 1690 durch die Chiffer „J. H.“ als Hintzes Eigentum beglaubigte Weise ist jedoch nur in mannigfach veränderter und sie bis zur Unkenntlichkeit entstellender Fassung bis auf die Gegenwart gekommen, ohne eigentlich kirchliche Geltung zu erlangen. Folgendes sind zwei solcher Umbildungen:



[1]) Vgl. über das Lied, dessen erster Druck aus dem Alt-Stettiner G.-B. 1671. S. 550 bekannt ist, Wetzel, Hymnop. II. S. 293. 294. Rambach, Anthologie III. S. 194. Koch, Gesch. des Kirchenlieds IV. S. 63—65. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 327. — Koch, a. a. O. S. 65 behauptet ganz bestimmt: „gedichtet 1667 zu Altenburg und dort auf einem Einzeldruck zuerst vor Dr. Kellners Thüre gesungen.“ Er deutet damit möglicherweise auf eine älteste eigene Melodie des Liedes hin, giebt aber dann keine weiteren Anhaltspunkte. — Bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 915 ist unser Lied mit dem Liede „Was frag ich nach der Welt? sie giebt mir schlechten Trost“ (vgl. den Art.) von W. C. Deßler verwechselt.



Von ihnen steht die erste (a) bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 619. 620, als in „Altorf und Bayreuth“ gesungen bezeichnet, bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 239. 4te Mel., und bei Müller, Hessen-Hanauer Ch.-B. 1754. Nr. 469. 2te Mel.;[1]) die zweite (b), in der freilich Hintzes Original kaum noch kenntlich ist, haben Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1201. S. 915 aus einem „Handschriftl. Choralbuch der Kirche zu Freistadt 1791“ beigebracht. — Als zweite Melodie unsres Liedes kommt die Weise „Die Wollust dieser Welt“ aus Ahasverus Fritzschs „Himmels-Lust und Welt-Unlust.“ Leipz. 1679.[2]) Nr. 51. S. 418 in Betracht, die zwar in den pietistischen Gesangbüchern des vorigen Jahrhunderts lange mit ihrem Originallied fortgepflanzt wurde,[3]) im Kirchengebrauch aber frühe schon auf unser Lied überging, und jetzt mehr und mehr dem Liede „O Gott, du frommer Gott“ eigen geworden ist, weswegen wir sie bei diesem (Bd. II. S. 493. 494) bereits anzuführen hatten. In Verbindung mit unsrem Liede, dem sie durch Auslassung der Schlußnoten der 6. und 8. Zeile leicht hatte angepaßt werden können,[4]) hat sie Seb. Bach viel und in vortrefflicher Weise in seinen Kirchenmusiken benützt. So zunächst und hauptsächlich in der Choralkantate „Was frag ich nach der Welt“ zum 9. Sonntag nach Trinitatis (7. August 1735. Lukas 16, 1—12), wo sie nicht nur als Cantus firmus mit der 1. Strophe den Hauptchor beherrscht, sondern auch in verschiedenartiger Um-
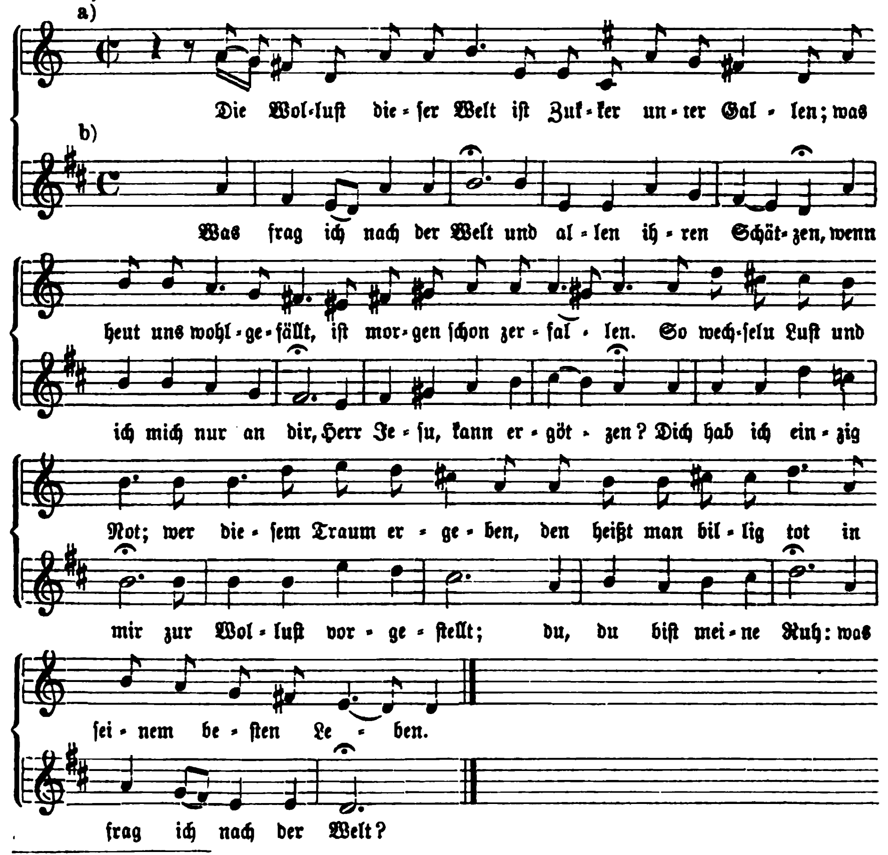
[1]) Doch ist diese Umbildung bei Zahn, Melodien III. S. 317 schon aus dem Mskr.-Ch.-B. des Anton Englert in Schweinfurt 1728 nachgewiesen. Dort ist auch noch eine Umbildung der Hintzeschen Melodie zu „O Gott, du frommer Gott“ aus dem Nassau-Usingenschen Ch.-B. von Herrmann 1805. S. 45 angeführt.

[2]) So nach Zahn, Melodien III. Nr. 5206a. S. 331; nach Erk, Ch.-B. 1863. S. 258 wäre dieses Buch schon „1675“ erschienen.

[3]) Vgl. Darmst. G.-B. 1698. S. 519; Freylinghausens G.-B. II. 1714. Anhang Nr. 779. S. 1126. 1127. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 787. S. 520. 1771. Nr. 788. S. 494.

[4]) Doch kann diese Anpassung nicht erst bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 239 geschehen sein, wie Zahn, Melodien III. S. 331 will, da Seb. Bach die Melodie mindestens schon 1735 zu unsrem Liede benützt hat, und dies gewiß nicht gethan hätte, wenn sie nicht vorher schon in Leipzig vollständig so eingebürgert gewesen wäre.
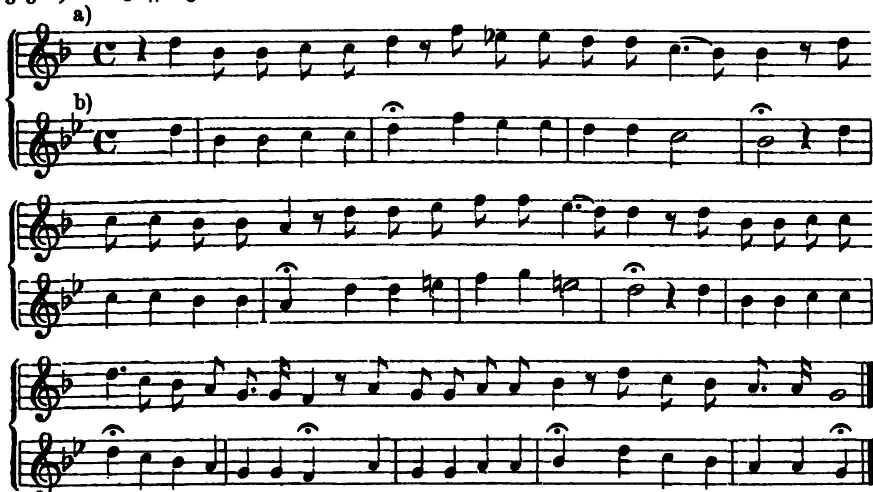
formung als roter Faden durch die madrigalischen Stücke hinzieht, um im Schlußchoral mit Str. 7 und 8 („Was frag ich nach der Welt? im Hui muß sie verschwinden" und „Was frag ich nach der Welt? mein Jesus ist mein Leben") auszuklingen.[1]) Weiter verwendete sie Bach noch als Schlußchoral in den Kantaten „Sehet, welch eine Liebe" (vgl. den Art.), „Auf Christi Himmelfahrt allein" (vgl. den Art.), in der nur als Fragment erhaltenen Kantate „Ehre sei Gott in der Höhe" zum ersten Weihnachtstag.[2]) Wir setzen von dieser Weise her: a) die Originalfassung bei Fritzsch, und b) die Form, in der sie Bach verwendet hat:
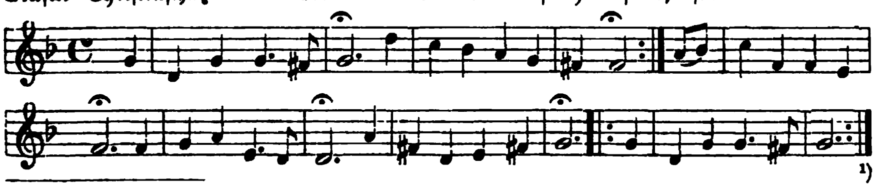


[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 569 ff. und Anh. A. Nr. 56. S. 837. — Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXII. Nr. 94. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. X. Nr. 94. S. 85—120. Der Schlußchoral auch in den Choral-Ges. 3. Aufl. 1832. Nr. 291. S. 168 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 105. S. 70. 71.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 272 und Anh. A. Nr. 36. S. 802. Der Text ist hier „Wohlan, so will ich mich an dich, o Jesu, halten" und Erk, a. a. O. II. Nr. 278. S. 86. 87 hat einen unrichtigen unterlegt.

und bemerken nur noch, daß es fast scheint, als haben einzelne Wendungen dieser Melodie auch die spätere Ausgestaltung der Weise Jakob Hintzes beeinflußt. — Die dritte Melodie unsres Liedes ist wiederum eine eigene desselben. Sie ist von Zahn zuerst in dem „Neuvermehrten . . . Meiningischen Gesangbuch &c. mit bißhero gebräuchlichen und vielen neuen Melodeyen . . . Editio III." Meiningen 1693. Nr. 555 gefunden worden und kam von da zunächst in das Darmst. G.-B. von 1699 (das war das dortige kirchliche G.-B. gegenüber dem pietistischen Darmst. G.-B. von 1698); ferner erscheint sie dann bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 239. 3te Mel., im Freylinghausenschen G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 827. S. 550. 1771. Nr. 826. S. 521, im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 146a. S. 112, bei Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 4. S. 3 und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1202. S. 915. Sie lautet a) im Original, b) in ausgeglichener Fassung:
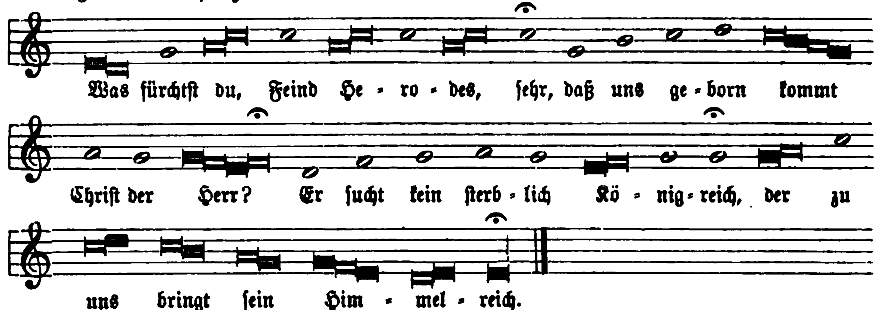


— Eine vierte eigene Weise bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 621, die aber nur noch bei König, a. a. O. 1738. 1767. S. 240. 5te Mel. und bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 364. S. 484 Aufnahme fand, ist:
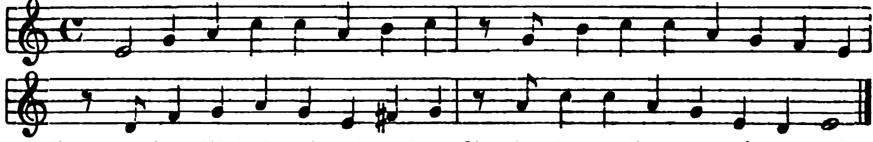


[1]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 5170. 5171 und 5173. S. 317. 318 findet man noch drei weitere Melodien zu dem Liede mitgeteilt: eine aus dem Württ. Groß Kirchen-G.-B. 1711. S. 514, eine von Joh. Ludwig Steiner aus seinem G.-B. Zürich 1723. I. Nr. CX. S. 316—319 und eine aus dem Ch.-B. von Joh. Jos. Klein. 1785. Nr. 179. S. 91; alle drei sind aber in kein anderes Gesang- oder Choralbuch aufgenommen worden.

Was fürchtst du, Feind Herodes, sehr, Choral. Luthers Lied „auf das Fest der Erscheinung Christi, oder der Heil. Drey Könige" ist die deutsche Bearbeitung der Strophen 8. 9. 11 und 13 des Hymnus „A solis ortus cardine" von Caelius Sedulius,[1]) der noch eine doxologische Schlußstrophe beigefügt ist. Es soll dasselbe „den 12. Dezember 1541 gemacht worden sein,"[2]) und es erschien erstmals gedruckt im Klugschen G.-B. 1543. Bl. 13b, und bei Babst, G.-B. 1545. Nr. VI. Bog. C. S. 4. 5. — Bezüglich der Melodie war unser Lied von Anfang an auf den „Thon, A solis ortus cardine" verwiesen, und bei dieser Verweisung auf die in der mittelalterlichen Kirche dem ganzen Hymnus zugehörige Melodie ist es in der Folge ganz naturgemäß auch für den Teilhymnus geblieben. Nur das „New Auserlesen Gesangbüchlin ꝛc." Straß., Wolff Köphl. MDXLV (1545) teilte unsrem Liede einen Abschnitt der Hymnusmelodie als eigene Weise zu:



Sie wurde in dieser hymnischen Fassung nur in dem Straßb. Gros Kirchen-G.-B. 1560. Bl. 11 und dem Straßb. G.-B. 1616 fortgepflanzt, aber, da sie eben nicht gebraucht wurde, in den älteren Gesangbüchern auch nicht in Liedform umgesetzt. Das hat erst neuerdings Layriz, Kern II. Nr. 205. S. 41 gethan, so:



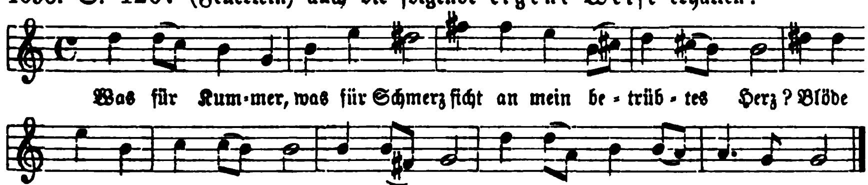
— Eine zweite Melodie, die mit unsrem Lied im Hamb. Melodeyen-G.-B. 1604. und bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609 erschien, ist keine eigene, sondern nur eine Umbildung des Puer nobis nascitur.[3])

[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 50. S. 46. 47. III. Nr. 47. S. 25. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 6. S. 7. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 327. 328.

[2]) So nach Riederer, Abhandl. 1759. S. 170. 174. Anm. 9, unter Berufung auf Joh. Gottlob Walthers Nachrichten von den letzten Thaten und Lebensgeschichten des sel. D. Luthers. I. 2te Abtl. S. 89. Vgl. auch Rambach, Luthers Verdienst ꝛc. 1813. S. 110. v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. S. 30.
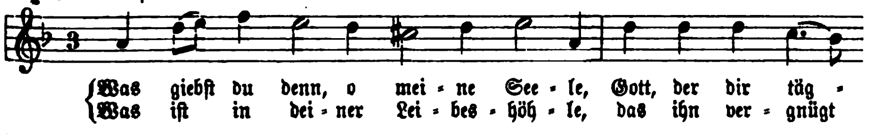
[3]) Vgl. die Art. „Nun jauchzt dem Herren alle Welt." Bd. II. S. 402, und „Uns ist geborn ein Kindelein." Bd. III. S. 714. 715.

Was für Kummer, was für Schmerz, Choral. Das Lied des Christoph Titius (Tietze, † am 21. Febr. 1703 als Pfarrer zu Hersbruck bei Nürnberg),[1]) das jetzt noch im Gebrauch ist (Wittenb. G.-B. 1866), war in den älteren Gesang- und Choralbüchern (z. B. noch bei Doles 1785) immer auf die Melodie „Aus der Tiefe rufe ich" verwiesen. Doch hatte es bereits im Nürnb. G.-B. 1690. S. 1207 (Feuerlein) auch die folgende eigene Weise erhalten:



Sie findet sich auch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 502 (in der Rubrik „Altorf" des Registers als „dessen Orts Melodie" bezeichnet) und König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 349; im übrigen ist es bei obiger Verweisung geblieben.[2])

Was giebst du denn, o meine Seele, Choral. Dieses Lied von dem „Blumengenossen" Karl Friedr. Lochner[3]) erschien im Poetischen Andachtsklang. Nürnb. 1673. S. 87. 1691. S. 341. LXXXVII. Betrachtung mit einer ersten eigenen Melodie von Johann Löhner, die aber in ihrer arienmäßigen Fassung für den Gemeindegesang nicht passend war. — Eine zweite Weise brachte dann die Beigabe zum Freylinghausenschen G.-B. „Einige Melodeyen ꝛc." c. 1710. S. 35. Diese Melodie:
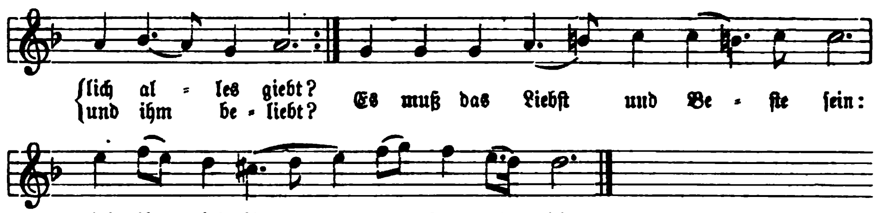


---

1) Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 287. 288 führt unser Lied in der zweiten Liedersammlung des Titius von 1701 nicht an; also wird es wohl in seiner ersten („Sünden-Schmertzen ꝛc.") von 1663 stehen und er dasselbe schon als Student verfaßt haben. Jedenfalls kann das Dresdner G.-B. 1731. S. 393 nicht dessen älteste Quelle sein, wie Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 328 will.

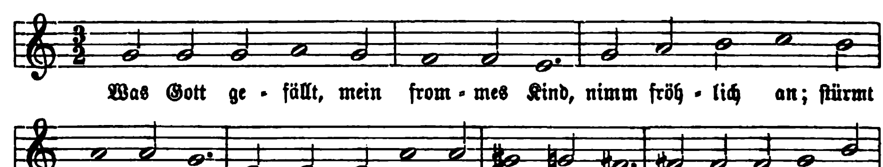
2) Einige weitere Melodien des Liedes: in den 100 Arien. Dresden 1694. Nr. 93 (dort durch die Überschrift „Schöne glänzt der Mondenschein" als aus weltlichem Gesang stammend gekennzeichnet; diese Weise hat Zahn, Melodien I. Nr. 1227. S. 327 mitgeteilt); in den Mühlhäuser Mskr.-Ch.-BB. von 1713 und 1775; im Erfurter Mskr.-Ch.-B. (von Kittel?) c. 1760, sind nicht bekannt geworden.

3) Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 342. 343 schreibt das Lied, das im Porstschen G.-B. (revid. Ausg. 1855. Nr. 766) seit 1711. Nr. 751. S. 654, im Halberst. G.-B. Nr. 567, Alt-Magdeb. G.-B. Nr. 605 u. a. fortgepflanzt ist, irrtümlich „Johann Leonhard Stöberlein. † 1696" zu, wie dies allerdings schon Saubert im Nürnb. G.-B. 1677. S. 1049 gethan hatte. Vgl. dagegen Wetzel, Hymnop. II. S. 84. Rambach, Anthol. V. S. XIV. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 328.
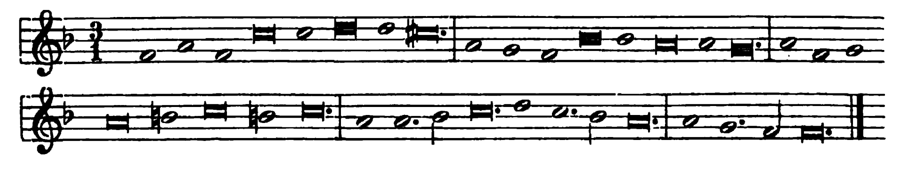


wurde aber bei Freylinghausen Ges.-Ausg. 1741. Nr. 704. S. 461. 1771. Nr. 704. S. 438 auf das Lied „Mein Gott, du weißt am allerbesten" (vgl. den Art. Bd. II. S. 200) übertragen, konnte jedoch auch mit diesem Liede der Weise „Wer nur den lieben Gott läßt walten" gegenüber nicht aufkommen.

Was Gott gefällt, mein frommes Kind, Choral. Das schöne Lied Paul Gerhardts von der kindlichen Hingabe in Gottes Willen war im Berliner G.-B. von Runge 1653. S. 457 mit dem Melodienhinweis „Erschienen ist der herrlich Tag" versehen, und bei dieser Verweisung blieb es durch die Praxis (Berl. und Frankf. Ausg.) und die späteren G.-BB. durch bis auf unsre Tage (z. B. auch bei Ritter, Ch.-B. 1856). Diese Melodie ist als die kirchliche Weise unsres Liedes zu betrachten, und die fünf eigenen Melodien, die in der Folge hervortraten, haben ihr gegenüber zu eigentlich kirchlicher Geltung nicht gelangen können. — Die erste eigene Melodie von „N. H." d. i. Nikolaus Hasse erschien bei Heinrich Müller, Geistl. Seelen-Musik. 1659. Nr. 201. S. 477 in dieser Gestalt:
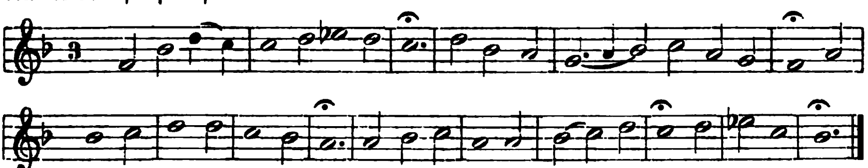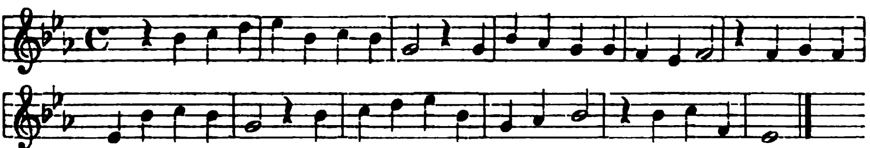




Sie erhielt sich allein in Müllers Buch 1668 und 1684, und erst Layriz, Kern III. Nr. 583. S. 124 hat sie wieder hervorgezogen. — Ganz dasselbe Schicksal hatte die zweite Melodie von Joh. Georg Ebeling aus seiner Gerhardt-Ausg. „Das dritte Dutzet Geistlicher Andacht-Lieder rc." 1666. Nr. 34:



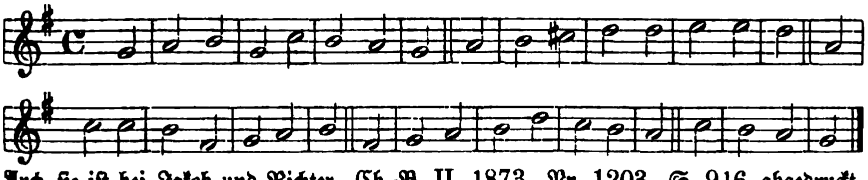
sie wurde nur in dieser Ausg. 1671 und 1683 noch fortgepflanzt und erst im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 637. S. 239 durch Friedr. Endhausen wieder in Erinnerung gebracht. — Mehr Eingang fand die folgende dritte Weise aus Witts Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 560. S. 310. 311 und wohl von Witt selbst erfunden:



Sie wurde aufgenommen bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 350. 1te Mel.; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 53; Wiegand, Ch.-B. 1844. Anh. Nr. XXXII. S. 202; Mel.-Buch 1847 und Ch.-B. 1848 für Nassau; Volckmar, Ch.-B. für Hessen-Kassel 1865, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1204. S. 916. — Eine vierte Melodie aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 350. 2te Mel. und vielleicht von König selbst gesungen:



haben bis jetzt nur Anding, Ch.-B. 1868 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1205. S. 917 recipiert. — Noch eine neue fünfte Weise endlich hat Friedr. Filitz wenigstens als „Vorschlag", wie er sagt, für notwendig erachtet und in seinem Ch.-B. zu Bunsens Allg. G.-B. (1847). Nr. 197. S. 125 veröffentlicht:



Auch sie ist bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1203. S. 916 abgedruckt.

Was Gott thut, das ist wohl gethan, es bleibt gerecht sein Wille, Choral. Über die Entstehung dieses allgemein im Gebrauch stehenden und reichgesegneten Gesanges (Lied und Weise), der „unter den Trostliedern der evangelischen Kirche eine der hervorragendsten Stellen einnimmt," berichtet der Hymnologe Avenarius 1714: „Samuel Rodigast habe das Lied im Jahr 1675, da er Adjunkt der philosophischen Fakultät gewesen, dem damals krank liegenden Jenaischen Cantori, Severo Gastorio, seinem getreu gewesenen Schul- und academischen Freunde, auf seine Bitte zum Trost gemacht, welcher auf dem Krankenbette die Me-

lodei dazu komponirt und bei seinem Begräbniß zu musiciren befohlen. Nachdem er aber wieder genesen, hat die Cantorei wöchentlich es ihm vor der Thür singen müssen, daher es denn bekannt geworden."[1]) Dieser natürlich-schlichten, durchaus den Stempel einfach-ruhiger Wahrhaftigkeit an sich tragenden Erzählung folgend, wurde von jeher Rodigast als Verfasser des Liedes, Gastorius aber als Komponist der Melodie betrachtet. In Bezug auf das Lied, das „zuerst ohne Melodie zu Erfurt in einem Einzeldruck," dann im Hannoverschen G.-B. Göttingen 1676: „Anhang Etzlicher schöner Gesänge, so gemeiniglich bey Leich-Procession abgesungen werden, und sonsten in diesem Buch nicht zu finden gewesen." Bog. B. 6. 7a. Nr. XIII erschien,[2]) ist es auch so geblieben: „Rodigasts Autorschaft unterliegt auch heute keinem Zweifel," und kann keinem unterliegen, weil sie in seiner Leichenrede ausdrücklich bezeugt ist.[3]) Anders ging es mit der Melodie. Zwar die älteren Choralbücher, soweit sie, wie Kühnau 1785 und 1790, Umbreit 1811 (der die Melodie interessanterweise noch genau in der Tonfolge des Originals giebt) u. a., überhaupt Melodienkomponisten nennen, überschrieben ohne weiteres mit „Sev. Gastorius, 1675 Kantor zu Jena." Allein nun kam v. Winterfeld und suchte mittelst einer seitenlangen Kette vager Vermutungen — weil die Melodie vermeintlich zuerst im Nürnb. G.-B. von 1690 erschienen war, und weil Pachelbel sie in einer Kirchenmusik verwendet hatte — wahrscheinlich zu machen, daß nicht Gastorius, sondern Pachelbel ihr Erfinder sei. Diese Annahme erschien den gründlicheren Choralforschern von Anfang an „sehr schwach begründet,"[4]) und dies um so mehr,

---

[1]) Vgl. Avenarius, Liederpredigten. 1714. S. 447. Schamelius, Lieder-Commentarius. Leipz. 1737. I. S. 520. 521. Wetzel, Hymnop. II. S. 395. 396. Letzterer berichtet nur insofern etwas anders, als er sagt: da denn hernach dieser (Gastorius) bey erfolgter Wiedergenesung selbigen (den Text des Rodigast) in die noch überall bekannte Melodie gesetzet, und dem Choro Musico, um denselben vor seiner Thür wöchentlich singen zu lassen, übergeben."

[2]) Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 327. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 291 bemerkt zwar: „im Hannoverschen G.-B. 1692. S. 659. 660. o. N. (in früheren Ausgaben 1668. 1672. 1676 erscheint das Lied ebensowenig, als in den späteren von 1698. 1709. 1716. 1723. 1725. 1729. 1734); aber Bodes Nachweis erscheint sicher und Goedeke hat vielleicht ein Exemplar des fraglichen G.-Bs. von 1676 in Händen gehabt, das zufällig den Anhang nicht hatte. Übrigens hat schon Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 421 und nach ihm Glävecke, Gesangbuchsführer 1872. S. 477 dies G.-B., sowie den Erfurter Einzeldruck als Quelle erwähnt. Der letztere scheint freilich sonst nicht mehr bekannt zu sein.

[3]) Vgl. Goedeke, a. a. O., der anführt, daß bei „Chr. Fr. Bodenburg, Stand-Rede auf Sam. Rodigast. Berlin 1708. 4°. S. 13 bestätigt wird, daß Rodigast Verf. des Liedes sei: Was Gott thut, das ist wohl gethan (Es bleibt gerecht sein Wille), 6 Str., alle mit der gleichen ersten Zeile." Ebenso bemerkten bei seinem Tode die Novis litter. germ. 1708. S. 347. 348: „Hymnus suavissimus et per universam fere evangelicorum ecclesiam notissimus, quem (autor) in academia adhuc versatus composuit, et quo vel solo nominis aeternam memoriam meritus est."

[4]) Vgl. Zahn, Melodien V. S. 437. Auch Erk, Ch.-B. 1863. S. 261 sagte vorsichtig: „nach v. Winterfeld vielleicht von Pachelbel," und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222 be-

als mehrfache Spuren auf eine frühere Entstehungszeit als 1690 deuteten.[1]) Gleichwohl sind die neueren Choralbücher v. Winterfelds Annahme gefolgt und haben, wenn sie überhaupt des Gastorius Namen erhielten, doch auch den Pachelbels daneben gesetzt,[2]) immer aber das „Nürnb. G.-B. 1690" als älteste Quelle angegeben. Diese war allerdings dies G.-B. — „Nürnbergisches Gesangbuch, Darinnen 1230, auserlesene, sowol alt als neue, Geist-, Lehr- nnd Trostreiche Lieder rc. Mit Voransetzung der Autorum Namen, auch theils vortrefflich-schönen Melodien, Noten und Kupfern gezieret, zu finden rc. Nürnberg, In Verlegung Johann Michael Spörlin. A. C. M.DC.XC." Schmal-12°. Anhang Nr. 1220. S. 1205. 1206 — bis zur Gegenwart, da Zahn die Melodie aus dem Weimarischen G.-B. von 1681 — „Auserlesenes Weinmarisches Gesangbuch, Darinnen H. D. Martini Lutheri, und anderer hochbegabter, Geistreicher Männer Geistliche gesetzte Lieder enthalten, auch Einige neue und noch nie gedruckte Gesänge anzutreffen, Mit Fleiß zusammen getragen von Conrad von der Lage, H. S. Hofprediger rc. Weinmar, Druckts Johann Andreas Müller, Fürstl. Sächs. Hof-Buchdrucker, 1681." 8°; im Melodien-Anhang von 28 Nrn. auf den letzten 16 Blättern des Buches — nachgewiesen hat.[3]) Damit dürfte die Frage der Autorschaft unsrer Melodie für Gastorius ziemlich entschieden sein, und Zahn kann mit Recht sagen: „Die Aufzeichnung der Melodie in diesem G.-B. scheint mir ein sicherer Beweis dafür, daß dies die Melodie des Jenenser Kantors Severus Gastorius ist."[4]) Sie heißt in der Fassung der beiden genannten Gesangbücher, des Weimarischen von 1681 (a) und des Nürnberger von 1690 (b):

---

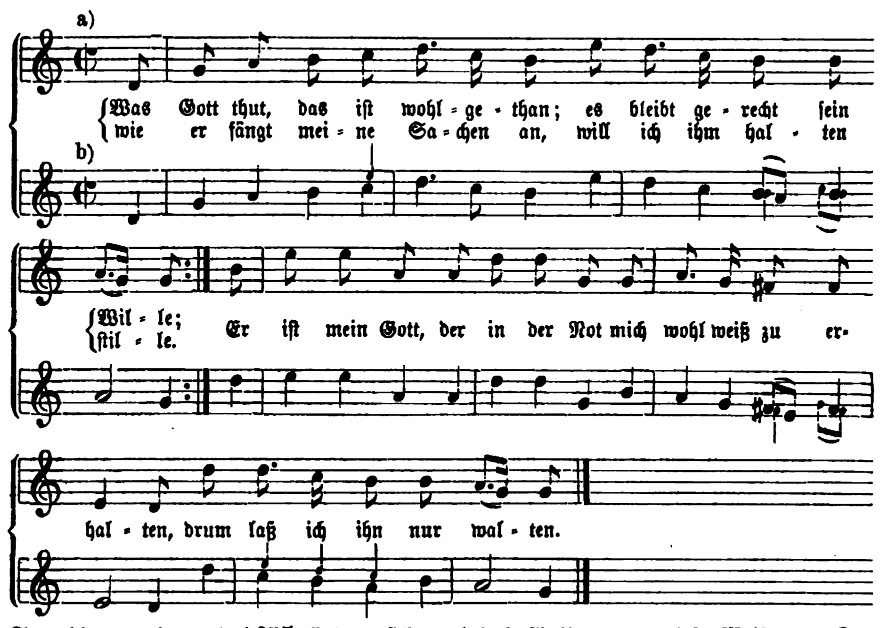
merkte: „Ob die Melodie von dem Jenaer Kantor Severus Gastorius im J. 1675, oder von Joh. Pachelbel, oder von einem Dritten erfunden ist, ist ungewiß."

[1]) Zwar wenn Bode, Quellennachweis 1881. S. 434 bemerkt: „nach v. Winterfeld (Druckfehler-Verzeichnis zu Bd. III) schon in der Praxis piet. melica. 1678 (?)," und dann gleich überschreibt: „1690 (1678?), so ist das keine solche Spur, sondern beruht auf einem einfachen Lesefehler. v. Winterfelds fragliche Bemerkung gilt der Melodie „Alle Menschen müssen sterben" von Jakob Hintze, nicht der unsrigen. Aber schon die Ausg. der Berliner Praxis von 1690 und die der Frankf. Praxis von 1693 brachten das Lied mit der Aufschrift „In eigener Melodey", ohne diese mitzuteilen. Dazu bemerkt Zahn, a. a. O. III. S. 478 ganz richtig: „Es ist kaum glaublich, daß die Melodie drei Jahre nach ihrem Entstehen schon als eine bekannte vorausgesetzt werden konnte. Deshalb ist zu vermuten, daß sie schon vor 1690 entstanden ist."

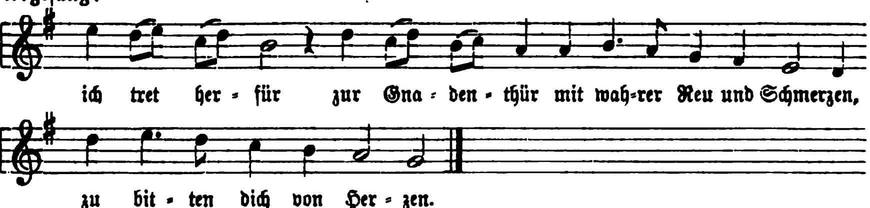
[2]) So überschreibt z. B. das Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. S. 99: „Sev. Gastorius (?) um 1670 (oder Joh. Pachelbel?). Nürnb. G.-B. 1690." — Dr. Kleinert bei Kawerau, Ch.-B. 1888. S. VIII meint: „Im Nürnb. G.-B. von 1690; wahrscheinlich von Johann Pachelbel", und das Mel.-Buch zum Milit-G.-B. 1892. S. 42 schreibt frischweg nur: „J. Pachelbel, † 1695", wobei überdies noch die Angabe des Todesjahres falsch ist.

[3]) Vgl. Zahn, Melodien VI. S. 575—577. Übrigens hatte schon Mützell, Abhandl. über den Anhang des Berliner G.-Bs. 1853. S. 323 auf dieses G.-B. aufmerksam gemacht. Vgl. auch Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 291, wo noch das Schleus. G.-B. vom gleichen Jahr 1681 angeführt wird.

[4]) Wie das Lied und die Weise sich verbreiteten, hat uns schon Avenarius 1714 ge-



Sowohl vor als nach 1675 finden sich mehrfach Anklänge an diese Weise des Gastorius. Schon Johann Schop hat bei Rist, Himmlische Lieder. 1642. 5tes Zehn. Nr. 5 zum Liede „O Gott, der du geschworen hast" eine Melodie mit dem Abgesang:
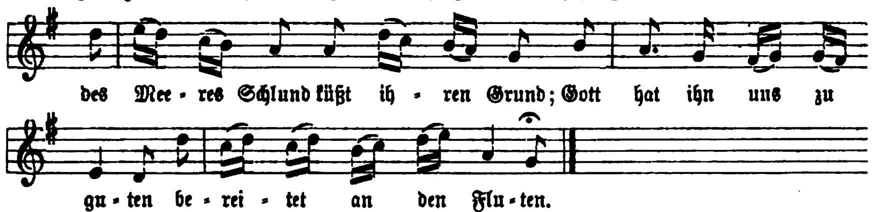


die dadurch, daß ihre letzte Zeile seit Daniel Vetter („Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit." 1ter Teil) 1709 und dem Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch 1714 fast allgemein als letzte Zeile in unsre Weise herübergenommen wurde, für diese besonders wichtig geworden ist. Auch die erste Zeile findet sich wörtlich übereinkommend schon als Anfang einer Melodie von Werner

---

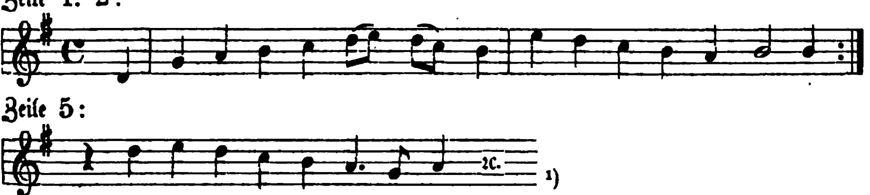
sagt: „Da es mancher fromme Studiosus in Jena hörte, nahm er es zurück in sein Vaterland, und verursachte damit, daß es in dem ganzen Lutherthume bekannt wurde." So wird das Lied schon 1676 nach Hannover gekommen sein, und „Konrad Feuerlein (dem Herausgeber des Nürnb. G.-B.s von 1690) hat die Melodie und das Lied vermutlich sein Sohn, der 1678 bis 1680 in Jena studierte, mitgebracht. Durch Feuerlein kann auch Pachelbel die Melodie bekannt geworden sein, wenn er sie nicht erst aus dem Nürnb. G.-B. 1690 geschöpft hat." Vgl. Zahn, a. a. O. V. S. 437 und VI. S. 260.

Fabricius zum Liede „Frisch auf, mein Geist, sei wohlgemut" in E. C. Homburgs Geistl. Liedern. 1ter Teil, Jena 1659. S. 260. In der „Zions-Harpfe." Nürnb. 1694. S. 98 hat ferner Johann Löhner in einer Weise zu „Die ganze Erde ist des Herrn" folgenden Abgesang:



aus dessen Verschnörkelungen der Abgesang unsrer Melodie deutlich genug hervorblickt. Bei Freylinghausen, G.-B. I. Teil, stand in den drei ersten Auflagen 1704. 1705. 1706. Nr. 614. S. 694 eine Melodie zu „Der lieben Sonne Licht und Pracht", deren 1. und 2. Zeile, und dann wieder 5te Zeile lauteten:


Zeile 1. 2:



[1])

Von den oben in der Nürnberger Fassung unsrer Melodie in kleinen Noten angedeuteten Varianten ist die des e statt c der ersten Zeile bei Störl 1710 und im Württ. Groß Kirchen-G.-B. 1711 zuerst aufgetreten und hat dann rasch allgemeinen Eingang erlangt.[2]) Die weiteren sind ebenfalls frühe schon in Gebrauch gekommen, wie namentlich auch deren Verwendung bei Seb. Bach zeigt, und noch jetzt mehr oder weniger weit verbreitet. — Zur Verbreitung unsrer Melodie, die längst eine ganz allgemeine ist, führen wir nur einige der älteren Gesang- und Choralbücher an: Störl, Ch.-B. 1710. 1721; Sachsen-Weißenf. Gesang- und

---

[1]) Vgl. über diese Melodie Euterpe 1861. Nr. 3. S. 41. Nr. 4. S. 54. 55. Erk, Ch.-B. 1863. S. 246. Nr. 52 erklärt „diese aus Freylinghausens G.-B. von 1704 und 1705 entnommene Melodie aus inneren Gründen für die volkstümlichere (gegenüber der andern, bekannteren des Liedes) und für eine echte Volksweise."

[2]) Die neueren Choral-Restauratoren von der strengen Observanz haben diese Variante zwar ausgemerzt, aber das Mel.-Buch zum Milit.-G.-B. 1892. Nr. 80. S. 42 hat sie sanktioniert und wohl daran gethan. Denn wenn irgendwo, so ist hier das Recht des kirchlichen Besitzes und der Erbauung höher zu achten, als das streng historische Princip, da es mit dem volksmäßigeren und musikalisch schöneren Gang der Melodie zusammenfällt. Vgl. auch Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 335. „Der Lebende (hier der lebendige Kirchenbrauch) hat Recht" und wird es sicherlich auch behalten; glücklicherweise hängt das Heil nicht davon ab, ob man c oder e singt.

Kirchen-Buch 1714. S. 772. 773; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 550. S. 301. 302; Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 400. S. 331—333; Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 169; Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 602. 603; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 183. S. 91; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 350; Freylinghausen, G.-B. (I. 1704 ohne Melodie). Ges.-Ausg. 1741. Nr. 996. S. 666. 1771. Nr. 998. S. 633; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 159. 1777. Nr. 144 u. s. w. — An Parallelmelodien für unser Lied ist merkwürdigerweise nur eine einzige bekannt geworden, und sie ist spurlos vorübergegangen.[1]) — Von den Verwendungen der Melodie für die kunstmäßige Kirchenmusik wird billig vor allen die Choralkantate von Johann Pachelbel genannt, die alle Strophen des Liedes meist in Solostücken mit Instrumentalbegleitung behandelt und mit einem Choralchor schließt, der die Form des von Pachelbel selbst ausgebildeten Orgelchorals zeigt. Diesen Choralchor hat v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 219c. S. 199—200 mitgeteilt, und er wurde seitdem noch weiter, z. B. in der Berl. Musica sacra und bei Weeber, Kirchl. Chorges. IV. Nr. 17. S. 21. 22 gedruckt. Die Entstehungszeit dieses Werkes ist leider nicht bekannt, aber es bildet jedenfalls „ein sehr merkenswertes Beispiel für den Stand der Kirchenmusik um die Wende des 17. Jahrhunderts.“[2]) — Vielfach und in trefflicher Weise hat namentlich Seb. Bach in seinen Kirchenmusiken das Lied und seine Melodie verwendet. 1. In der großen, zweiteiligen (vor und nach der Predigt zu singenden) Kantate „Die Elenden sollen essen“, zum 1. Sonntag nach Trinitatis 1723, spielt sie eine bedeutende Rolle. Als Orgelchoral bildet sie mit Str. 5 („Was Gott thut, das ist wohlgethan! muß ich den Kelch gleich schmecken“) des Liedes und demselben Satz je den Schluß der beiden Teile des Werks, und in der „Sinfonia“, die den zweiten Teil einleitet, wird sie von der Trompete in die Choralphantasie des Streichquartetts hineingeblasen. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XVIII. Nr. 75. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. VIII. Nr. 75. S. 109—150. Spitta, Bach II. S. 184 bis 186. — 2. Die Kantate „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ (B-dur), zum 21. Sonntag nach Trinitatis (21. Oktober 1731 oder 2. November 1732) beginnt mit einer Choralphantasie über die erste Strophe, verwendet aber sonst den Choral nicht mehr. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXII. Nr. 98. Kl.-A. Breitkopf & Härtel. Bd. X. Nr. 98. S. 203—222. — 3. 4. Zum 15. Sonntag nach Trinitatis schrieb Bach noch zwei Kantaten „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ (G-dur), von denen die eine um 1733 in einfacherer Gestalt ent-

[1]) Sie erschien in den „Hundert Arien“. Dresden 1694. Nr. 75 und ist mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5630. S. 479.
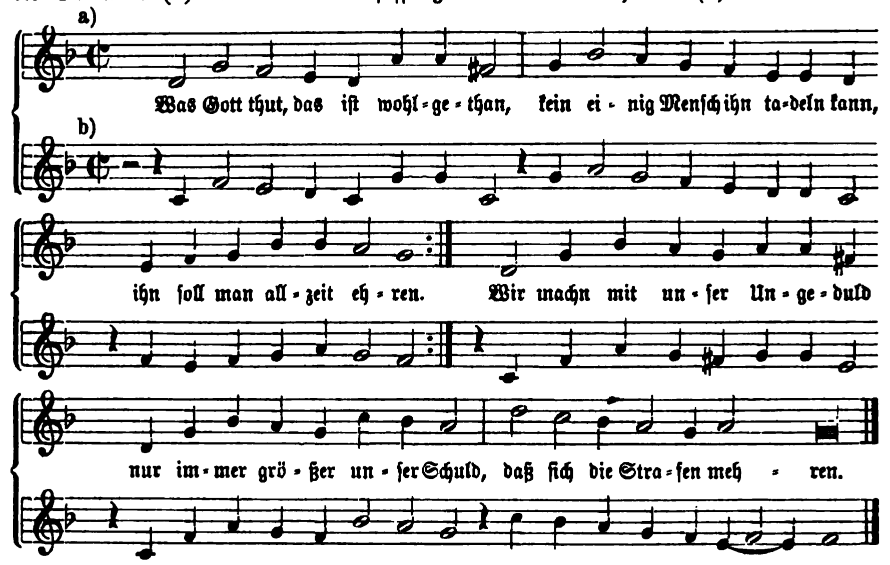
[2]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 121, sowie die eingehende Besprechung der Kantate bei v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 628—630, der Beisp. Nr. 219a. b. S. 196—198 auch noch zwei Solonummern aus derselben mitgeteilt hat.

standen, die andere aber deren erweiternde und vertiefende zweite Bearbeitung aus der Zeit um 1735 oder 1736 ist. Die erste beginnt mit einer Choralphantasie über die erste Liedstrophe; die weiteren Strophen sind zu madrigalischen Texten freier Musikstücke benützt, und die letzte dem einfachen Schlußchoral unterlegt. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXII. Nr. 99. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. X. Nr. 99. S. 223—246. Der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 125. S. 81 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 278. S. 81. 82. — Die zweite Bearbeitung beginnt mit derselben Choralphantasie, aber in bereicherter Fassung, behält die 2.—5. Strophe wörtlich als Text zu vier Sologesängen bei, in denen auch die Melodie öfters in kunstvollster Weise durchblickt, und schließt mit demselben Orgelchoral über die sechste Strophe, der schon in der Kantate „Die Elenden sollen essen" an derselben Stelle verwendet war. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXII. Nr. 100. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. X. Nr. 100. S. 247 bis 282. — Außer in diesen Werken hat Bach die Melodie noch verwendet: 5. in der Mitte der Kantate „Nimm, was dein ist", in einfachem Satz zu Str. 1 des Liedes; vgl. Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 124. S. 81 und die Choralges. Ausg. 1832. Nr. 65. S. 39; 6. als Schlußchoral der Kantate „Weinen, klagen" mit Str. 6; Erk, a. a. O. I. Nr. 126. S. 82, und endlich 7. mit noch zwei andern Chorälen zusammen als eine Trauungsmusik, bei der unser Choral „Vor der Trauung" zu singen bestimmt war; Erk, a. a. O. I. Nr. 127. S. 82 und mein Ch.-B. II. Nr. 277. S. 80. 81.

Was Gott thut, das ist wohlgethan, kein einig Mensch ihn tadeln kann, Choral. Das Lied, das noch jetzt kirchliche Geltung hat (im Hennebergischen Suhlaer G.-B.), aber nach einer der Melodien des Versmaßes „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" gesungen wird, ist erst von den G.-BB. des ausgehenden 17. Jahrhunderts Michael Altenburg als Verfasser zugeschrieben worden, während es die älteren — es ist zur Stunde aus dem Lüneb. G.-B. 1640. S. 312 zuerst bekannt, aber, da es schon gleich darauf 1641 mit einer eigenen Melodie auftritt, wohl sicherlich älter — ohne Namen brachten.[1]) Die eben berührte eigene Melodie erhielt es in des „Scholae Salz. Conrect." Kaspar Cramers „Animae sauciatae medela etc. Theils auß vornehmen Autoribus colligirt, theils selbsten in 4 Stimmen . . . Der l. Schuljugend zu Saltza . . . gesetzet rc." Erfurt 1641. S. 147. Dieselbe kam mit ihrem Tonsatz in das Gothaische Cant. sacr. II. 1648 (und 1655.) Nr. 85. S. 352, wurde von Samuel Scheidt in seinem Görlitzer Tabulaturbuch 1650. Nr. 96 in Dur um-

[1]) Bei Rambach, Anthol. II. S. 286 und nach ihm auch bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 84 und Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 117 ist es Altenburg zugeschrieben. Vgl. dagegen Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 163. Nr. 56 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 329.
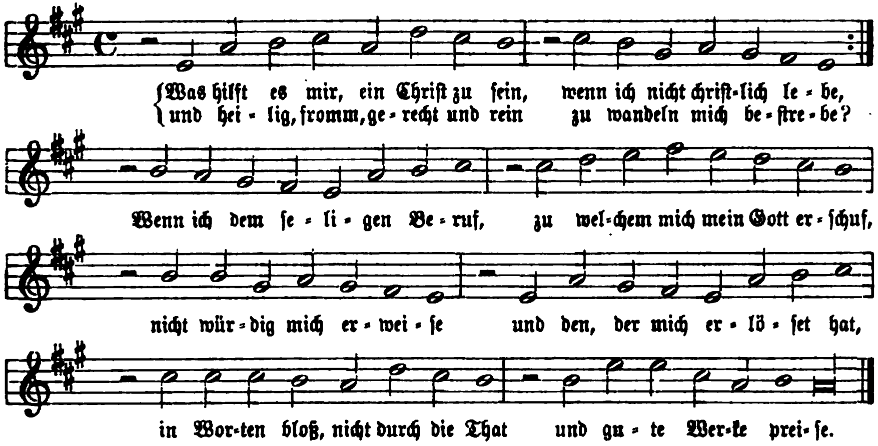
gesetzt für die Orgel bearbeitet und mit einer Variante noch bei Stenger, Erfurter G.-B. 1663. S. 518 aufgenommen; weiter hat sie sich nicht verbreitet. Sie heißt bei Cramer (a) und in der Durfassung bei Samuel Scheidt (b):



Was grämest du dich, meine Seel, Choral. Joachim Neander, Bundeslieder 1680. S. 172 hatte sein Lied „Der im Wohlthun Fröhliche" auf die „Melodie Ps. 95. Kommt laßt uns alle ꝛc." die zugleich die des 24. („Dem Herren der Erdkreis zusteht") 62. („Meine Seel geduldig, sanft und still") und 111. („Ich dank dir, Herr, von Herzen rein") Psalms im französisch-reformierten Liedpsalter ist, verwiesen. Sie wurde auch, da die eigene Weise, welche unser Lied von Georg Christoph Strattner, Bundeslieder 1691. 1700. Nr. 47. S. 152. 153 erhielt, gänzlich unbeachtet blieb,[1]) die kirchliche Melodie desselben und erscheint z. B. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 418. S. 174 oder im Elberf. Unions-G.-B. 1836. Nr. 237. S. 269 und anderwärts geradezu auf dasselbe übertragen. Es ist jedoch diese Psalmmelodie — entweder im Original oder in der Umbildung Johann Crügers — im deutsch-evangelischen Kirchengesang mehr unter dem Namen „Mit rechtem Ernst und ganzem Fleiß", dem Liede Joh. Francks über den 111. Psalm, bekannt, darum haben wir sie dort aufgeführt und weisen dorthin zurück (Bd. II. S. 285. 286).

[1]) Auch die Melodie des Landgrafen Moritz v. Hessen in seinem Psalmbuch von 1607 zu Ps. 95 „Kommt laßt uns alle fröhlich sein" wurde nicht allgemeiner und so bekannt, daß sie dem Neanderschen Liede hätte dienen können. Nur in Hessen-Kassel kennt man sie noch, wie aus Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 61. S. 46 und Volckmar, Ch.-B. 1865 hervorgeht, wo sie zu einem andern Liede über den 95. Psalm „Erhebt, erhebet Gottes Ruhm" verwendet ist. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2669. S. 175.
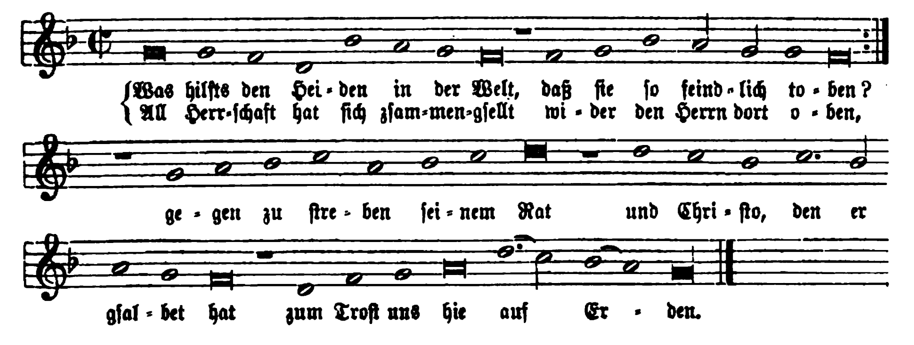
Was hilft es mir, ein Christ zu sein, Choral. Das Lied von Christian Felix Weiße erhielt bei seiner Aufnahme in das Zürcher G.-B. 1787. Nr. 157. S. 210. 211 die folgende eigene Melodie:



die im Zürcher Ch.-B. („Partitur") 1788. Nr. CLVII. S. 70 und in allen Auflagen des Gesangbuchs fortgepflanzt worden, auch im neuen Zürcher G.-B. 1853. Nr. 191. S. 274. 275 erhalten ist. Von welchem der beiden musikalischen Redaktoren des älteren Gesangbuchs die Melodie herstammt, ob von Egli oder Däniker, oder ob sie anders woher genommen ist, bleibt noch des näheren zu untersuchen.
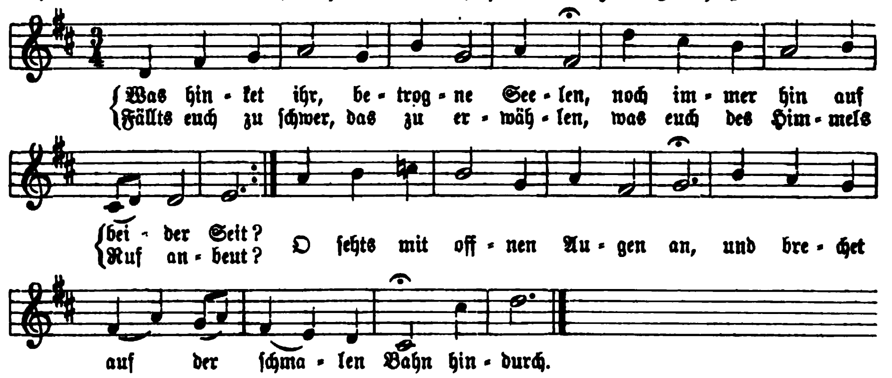
Was hilfts, daß ich mich quäle, Choral, vgl. den Art. „Was willst du dich betrüben."

Was hilfts den Heiden in der Welt, Choral. Text und Melodie dieses Liedes über den zweiten Psalm von Burkhardt Waldis erschien in dessen Liedpsalter 1553. Bl. 2 und es hatte die Melodie dort zugleich auch dem Liede über den 75. Psalm „Herr Gott, wir danken deiner Güt" zu dienen. Waldis' Melodie lautet:



Es hat diese Weise, gleich den meisten ihrer trefflichen Schwestern bei Waldis, in Deutschland keinen Eingang gefunden; nur in einem einzigen alten Straßburger „Gesangbüchlein“ von 1576 („bei Bernhart Jobin“) stand sie zu einem andern Liede: „Wie sind die Heiden doch so toll“ und in unsrer Zeit hat sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 277. S. 148 wieder in Erinnerung gebracht. Dagegen lebt sie im schwedischen und finnischen lutherischen Kirchengesang, freilich auch nur in abgeschliffener Form, noch fort, da sie Zahn aus dortigen Choralbüchern („Svenska Psalmboken“. Stockholm 1873 und „Ny Koralbok“. Helsingfors 1888) nachgewiesen hat.

Was hinket ihr, betrogne Seelen, Choral. Leopold Franz Friedrich Lehrs Lied erschien in der ersten Sammelausgabe der Köthnischen Lieder 1736. S. 202 mit dem Melodienhinweis „Wachet auf, ihr faule Christen“ (vgl. den Art).[1]) Eine erste eigene Melodie erhielt es in „Einige Neue und zur Zeit noch nicht durchgängig bekannte Melodeyen zu dem neuen Cöthenischen Gesangbüchlein, auf vieler Verlangen herausgegeben auch dieselbe mit und ohne Generalbaß gebrauchen zu können in diese Ordnung gebracht und in Kupfer gestochen von Johann George Hillen Cant: in Glaucha vor Halle, 1739. Schmal-12°. S. 16, wo sie ohne die dort stehenden Verzierungen heißt:
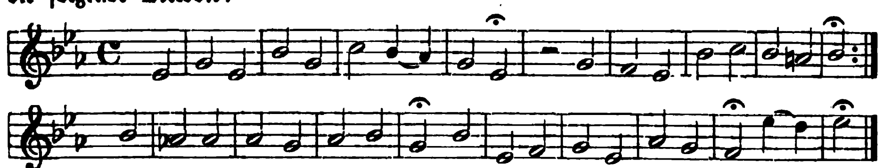


Schon ein Jahr zuvor im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 517. S. 522. 523 war jedoch diese selbe Melodie mit dem Liede „Wachet auf ihr faulen Christen“ gedruckt erschienen und unser Lied (das. Nr. 253. S. 235. 236) nur auf sie verwiesen.[2]) Auch die Köthnischen Lieder. 3. Aufl. 1740. Nr. 78. S. 207,

[1]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 331 meint, daß die Melodie „augenscheinlich nicht passe.“ Aber man hat ihr, wie z. B. aus Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 387. S. 186 zu ersehen ist, am Anfang die Auftaktnote d hinzugefügt, wodurch sie passend wurde. Spätere G.-BB. (z. B. das Halberstädter. Nr. 568) strichen das „Hindurch“ am Schluß jeder Strophe, um das Lied der Mel. „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ anzupassen.

[2]) Zahn, Melodien III. Nr. 4752a. S. 176 und Nr. 4989. S. 259 hat das übersehen

die auf der Rückseite des Titelblatts das Hillesche Melodienheft ausdrücklich anzeigen und zahlreiche Lieder auf die Melodiennummern desselben hinweisen, halten merkwürdigerweise bei unsrem Lied den Melodienhinweis „Wachet auf, ihr faulen Christen" fest. Dadurch dürfte zweierlei zweifelhaft werden: einmal welchem der beiden Lieder die Melodie ursprünglich zu eigen gehörte, wobei der widerhaarige Rhythmus des „Wachet" allerdings mehr für unser Lied („Hindurch") spricht; fürs andere, ob der Kantor Hille wirklich der Komponist derselben sei, wie man neuerdings öfters anzunehmen geneigt war. Im originalen Dreitakt ist die Melodie nur im Mskr.-Ch.-B. des Kantors Wagner zu Langenöls 1742 und im Görlitzer Mel.-Buch von Döring 1802 erhalten geblieben. In den Viertakt umgesetzt und auch in der Tonfolge verschiedentlich für den Gemeindegebrauch bequemer gemacht, steht sie bei Grosse, Melodeyen (1799). Nr. 609. 2te Mel.; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 319. S. 244; Karow, Ch.-B. 1848; Wendisches Ch.-B. Bautzen 1858, und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1208. S. 918. — Drei weitere Melodien für das Lied: die eine bei Grosse, Melodeyen (1799). Nr. 609. erste Mel., die andere bei G. W. Körner, Mskr.-Ch.-B. 1826. Nr. 199 und die dritte „neue" Weise von Friedrich Filitz, Ch.-B. zu Bunsens G.-B. (1847). Nr. 199. S. 126 haben bis jetzt keinen Eingang in andere Choralbücher gefunden.[1]) Dagegen brachte Reinhard-Jensens Preuß. Ch.-B. II. 1838. Nr. 79. S. 62 noch die folgende Melodie:



die in den preußischen Choralbüchern von Kahle 1846 und Ritter 1856 forterhalten wurde.
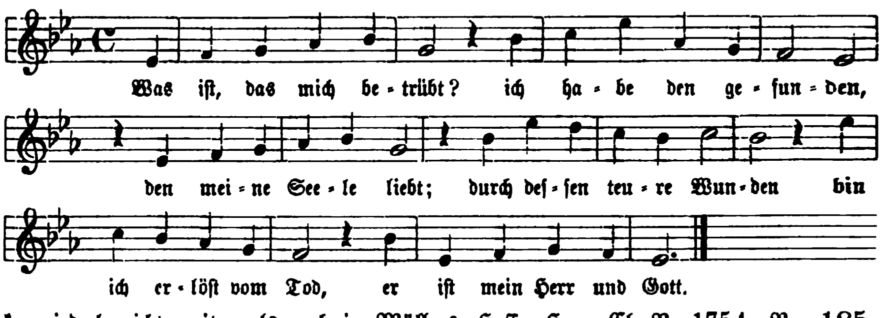
Was ist, das mich betrübt, Choral. Das Lied von Georg Wolfgang Wedel erschien in „Vier Geistliche Lieder Georgi Wolfgangi Wedelii (mit französ. Übersetzung). Jena 1721. 8°, war aber schon zuvor in das Schleus. G.-B. (Hertzens-Music) 1701. S. 617 mit dem Melodienhinweis „Die Nacht ist vor der Thür" aufgenommen worden.[2]) Eine eigene Melodie bei und wohl auch von König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 240 ist:

---

und bringt daher die Weise zweimal aus Hilles Heft und aus dem Wernig. G.-B., wobei er hier bemerkt: „der Rhythmus des Schlusses (zum Wort „wachet") ist verfehlt."

[1]) Zahn, a. a. O. III. Nr. 4753. 4754. 4756. S. 177. 178 hat diese drei Melodien abdrucken lassen.
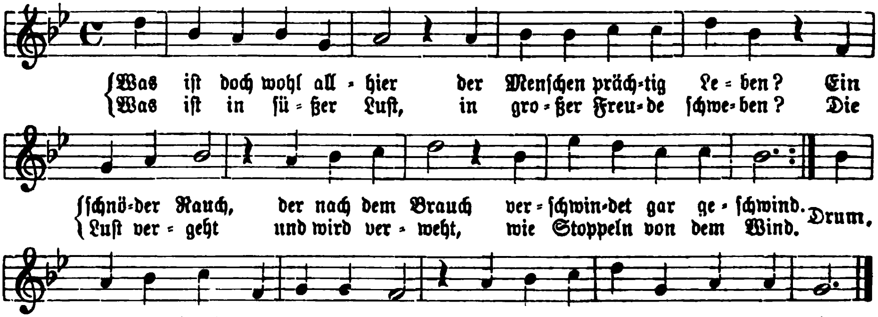
[2]) Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 296. Nr. 51. Wetzel, Hymnop. III. S. 367. Schamelius, Lieder-Komment. II. 1725. S. 254. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 332.



kam jedoch nicht weiter als noch in Müllers, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 185. Im Hennebergischen, wo das Lied noch kirchliche Geltung hat, wird man es also nach einer der Weisen von „Die Nacht ist vor der Thür" singen.
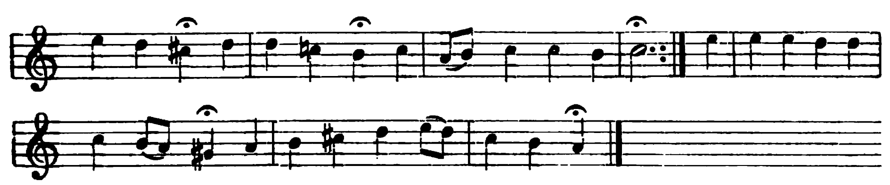
Was ist doch diese Zeit, was sind die Leiden, Choral. Vgl. den Art. „Das wahre Christentum ist wahrlich leichte" im Nachtrag.

Was ist doch wohl allhier der Menschen prächtig Leben, Choral. Dieses Lied „bey Begräbniß eines Kindes" von einem nicht ermittelten Verfasser ist bis jetzt aus dem Dresdner G.-B. 1731. (S. 434. 1762. Nr. 672. S. 526) und Leipz. G.-B. 1738. S. 618 zuerst nachgewiesen. Daß es in Sachsen im Gebrauch war, beweisen auch einige dortige Mskr.Ch.-BB. von 1752. 1761 und später, die Melodien für das im Wittenberger G.-B. 1866 noch heute vorhandene Lied bringen. Jetzt sind noch zwei eigene Weisen für dasselbe bekannt: die eine aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 444, und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1212. S. 921 erhalten, ist vielleicht von König selbst erfunden und heißt:



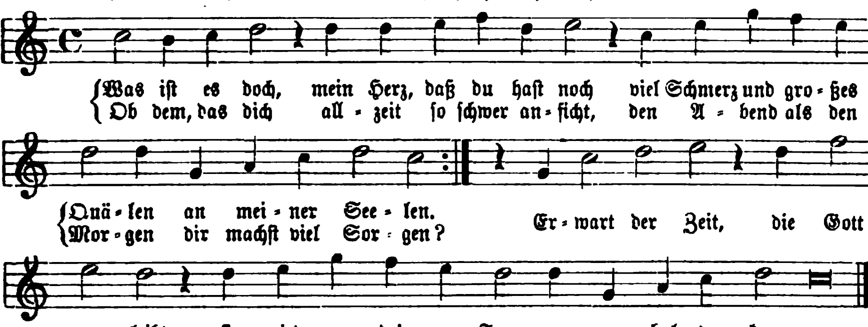
Die andere Melodie findet sich in Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 210 und lautet unter Weglassung der dort stehenden Verzierungen:
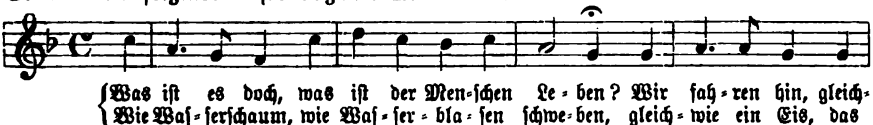




Sie hat Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 422. S. 153 eben im Hinblick auf das Alt-Dresdner G.-B. aufgenommen.

Was ist es doch, mein Herz, daß du hast noch, Choral. Dr. Nik. Stenger im Erfurter G.-B. von 1663 schreibt dieses Lied Josua Stegmann als Verfasser zu. Allein da es schon bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. LXVII mit seiner eigenen Melodie erschienen ist, also zu einer Zeit, da Stegmann erst 22 Jahre alt war, so dürfte es diesem kaum zugehören. Die Melodie, die vielleicht von Michael Prätorius selbst herrührt, ist:



Sie ist mit dem Tonsatz des Prätorius bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 432. S. 265 wieder hervorgezogen worden und steht auch bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 776. S. 356 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 374. S. 555.
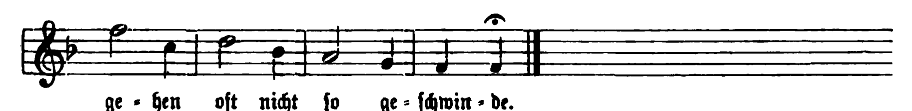
Was ist es doch, was ist der Menschen Leben, Choral. Zu diesem Liede von Joh. Georg Schoch[1]) schrieb Korn. Heinr. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 726 die folgende erste eigene Melodie:
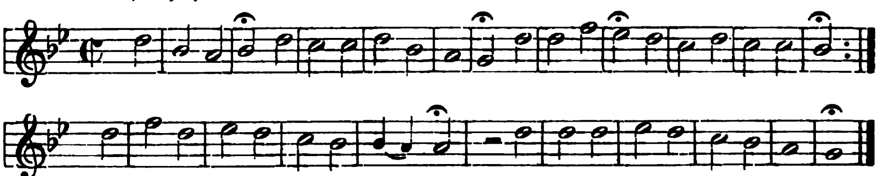


Was ist es doch, was ist der Men-schen Le-ben? Wir fah-ren hin, gleich-
Wie Was-serschaum, wie Was-ser-bla-sen schwe-ben, gleich-wie ein Eis, das

wie ein leich-ter Wind.
von ein-an-der rinnt; der Was-ser-schaum, die leich-ten Win-de ver-
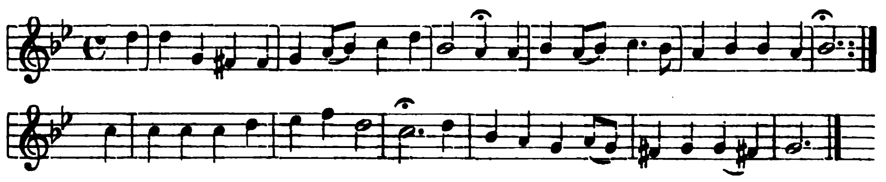
[1]) Ihn nennt Zahn, Melodien II. S. 317 als Verfasser; Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 67. 68 führt das Lied unter dessen Werken nicht an.
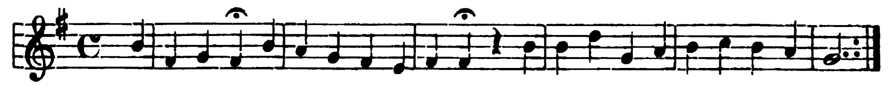


die ausgeglichen auch König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 398, und nach ihm Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 324 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1209. S. 919 aufgenommen hat. — Eine zweite Weise fand Zahn zuerst in einem Dresdner Mskr.-Ch.-B. von 1752; doch kommt sie im Forst-Pförtenschen G.-B. 1761. Nr. 60 auch in einer Fassung vor, die auf ein höheres Alter deutet. Allgemeinere Verbreitung namentlich in Sachsen erlangte sie in der Form, in die sie bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 96. S. 42 gebracht war, und in der sie heißt:
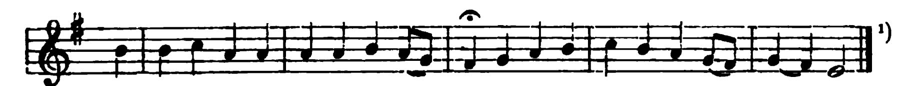


So kam sie, als Dresdner Melodie bezeichnet in die der Hillerschen Tradition folgenden sächsischen Choralbücher (Hering 1825. Hartmann 1828; Geißler 1836; Steglich 1845; Gast 1867 u. a.); weiter findet sie sich bei Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 91. S. 31; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 148. S. 99—100, und noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1211. S. 920. — Dieselbe Verbreitung erlangte die folgende dritte Melodie aus Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 202, wo sie lautet:
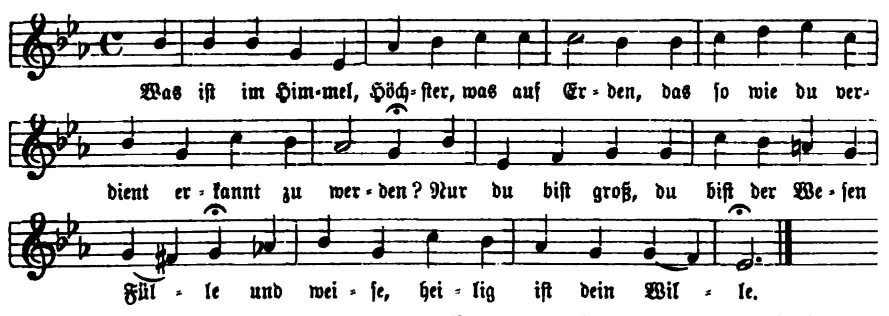


Sie steht ebenfalls bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 95. S. 42 und in den vorgenannten sächsischen Choralbüchern als Leipziger Melodie; ferner bei Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 90. S. 30; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 423. S. 154; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 395. S. 190; Volckmar, Ch.-B. 1863, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1210. S. 919. — Eine vierte Melodie endlich scheint nur in Görlitz bekannt zu sein; sie findet sich allein in den dortigen Choralbüchern von Döring 1802. Nr. 103 und Blüher 1825. Nr. 147. S. 99, und heißt:
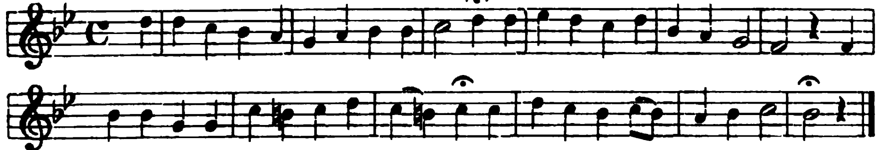


 [1]

Was ist im Himmel, Höchster, was auf Erden, Choral. Dieses Lied Joh. Andr. Cramers erhielt zuerst für das Hildburghäuser G.-B. von 1807 zwei Melodien von Joh. Peter Heuschkel und Joh. Kaspar Rüttinger, von denen aber nur die des ersteren in Gebrauch kam. Sie heißt bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 284:
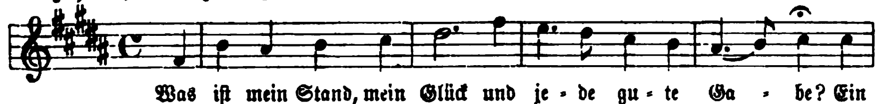


— Die folgende zweite Melodie von Chr. Heinr. Rinck, Ch.-B. 1814. Nr. 103 hat sich im Hessen-Darmst. Ch.-B. von Thurn 1850 und im Darmst. Mel.-Buch 1886 erhalten:



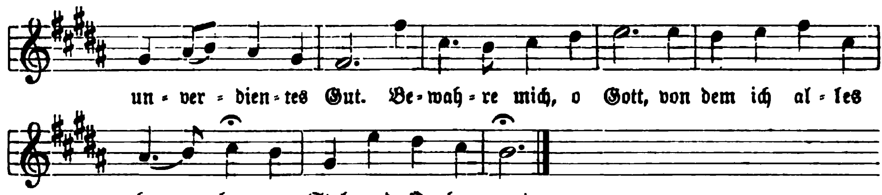
— Auch Joh. Gottfr. Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 482. S. 217 hat zu dem Liede eine Melodie geschrieben, die aber weitere Beachtung nicht gefunden hat.

Was ist mein Stand, mein Glück, Choral. Gellerts Lied „Wider den Übermuth" in den Geistl. Oden und Liedern. Leipz. 1757. Nr. XLV hat in der rationalistischen Zeit an 15 eigene Melodien hervorgerufen, von denen einige noch jetzt kirchliche Geltung haben. — Die erste derselben von Joh. Friedr. Doles erschien in dessen „Melodien zu des Herrn Prof. Gellerts geistlichen Oden und Liedern ꝛc." Leipz. 1758. S. 16 in dieser Fassung (jedoch unter Weglassung der zahlreichen Verzierungen):

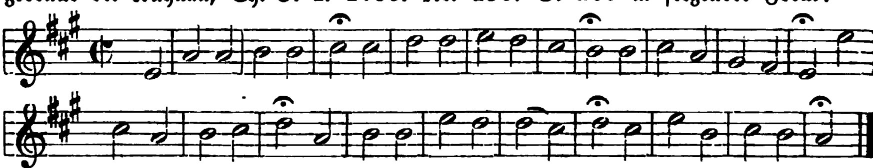


---

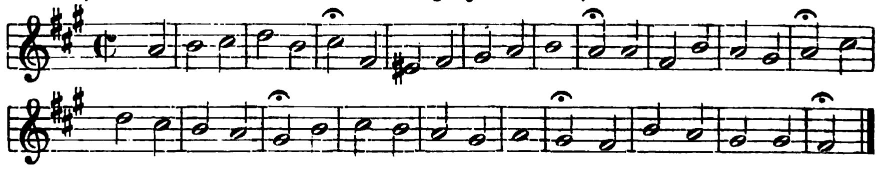
[1] Zahn, Melodien II. Nr. 3151. 3152. S. 318 hat noch zwei weitere Weisen für das Lied aus fränkischen Mskr.-Ch.-BB. von 1754 und 1767 beigebracht; aber dieselben hatten nur lokale Bedeutung.



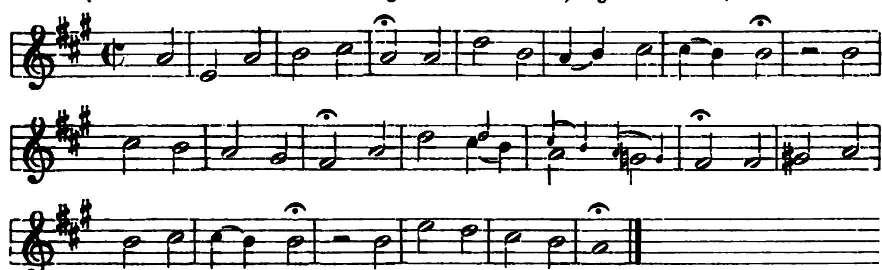
Sie ist die kirchliche Weise des Liedes in Hannover geworden und steht dort im Lüneb. Mel.-Heft 1767. Nr. 32; bei Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 160. S. 102; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 226. S. 164; Molck, Choral-Mel. 1834 rc.; Enckhausen, Choral-Mel. 1846. Nr. 145. 1858. Nr. 169; Lüneb. Mel.-Buch 1864; im Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 640. S. 239 u. a. — Die der Zeit nach folgenden Melodien von Joh. Joach. Quanz („Neue Kirchen-Melodien zu denen geistlichen Liedern . . . Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodien können gesungen werden.“ Berlin 1760. S. 41), Joh. Adam Hiller („Choral-Melodien zu . . . Gellerts Geistlichen Oden und Liedern rc.“ Leipz. 1761. Nr. 4) und Siegfr. Christoph Stötzer („Neues Bremisches Psalm- und Gesang-buch rc.“ 1767. Nr. 373. S. 295) haben keine, oder wie die Melodie Hillers im Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 170. S. 226, nur vereinzelt Beachtung gefunden. — Die zweite (resp. fünfte) Weise von Joh. Christoph Schmügel 1772 erschien gedruckt bei Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 156. S. 186 in folgender Form:



Sie wurde aufgenommen bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 118a. S. 311, im Ch.-B. für Berg 1809 und dessen Titel-Ausg. (von Peter Hürzthal) Duisburg und Essen 1810; bei Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 223. S. 162 und Catenhusen, Lauenb. Ch.-B. 1852. — Eine Melodie (die sechste) des Zürcher G.-B.s 1787. Nr. 232. S. 282. 283 und des zugehörigen Ch.-B.s (Partitur). 1788. Nr. CCXXXII. S. 84 ist über diese ihre Quellen nicht hinaus gekommen. — Es folgt die dritte (resp. siebente) Melodie von Karl Phil. Emanuel Bach („Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs.“ 1787. S. 9), welche die Hamburger Weise des Liedes geworden ist und im dortigen Mel.-Buch von Schwenke 1845. Nr. 167. S. 62 ganz mit Bach übereinkommend lautet:



Sie fand Verbreitung durch Aumanns Hamb. Ch.-B. 1787; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 220. S. 245; Meineke, Oldenb. Ch.-B. 1791 (im jetzigen Oldenb. Mel.-Buch 1874 und 1891 nicht mehr); Weimar. Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 118c. S. 312; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1012. S. 440; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 81. S. 32; Schwenke, Hamb. Ch.-B. 1832. Nr. 126. S. 128; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 225. S. 163 u. a. — Die vierte (resp. achte) Melodie von Joh. Adam Hiller („Fünfundzwanzig neue Choralmelodien zu Liedern von Gellert 2c." Leipz. 1792. Nr. 23) ist durch den Einfluß des Hillerschen Choralbuchs 1793. Nr. 108. S. 49 die verbreitetste geworden. Sie heißt bei Hiller 1793 (mit der in kleinen Noten angedeuteten Abweichung von 1792):

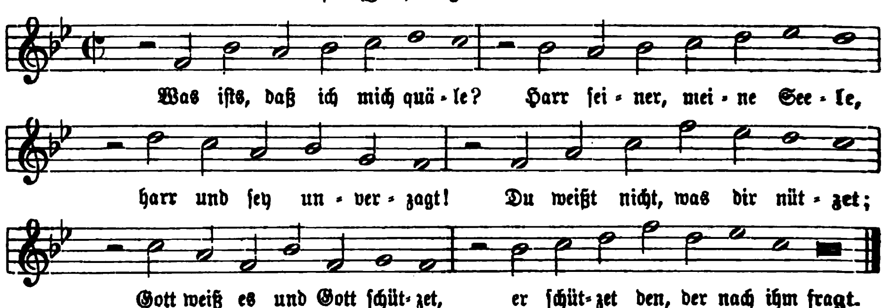


und findet sich bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 118b. S. 311; im Christl. G.-B. Elberf. 1810. 1824; bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 296. S. 168; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 108. S. 72; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 737. S. 330; im Evang. G.-B. Mühlhausen i. E. 1818. 1826; dann in den Hiller folgenden sächsischen Choralbüchern (Hering 1825; auch noch K. E. Hering, Ch.-B. 1873. Nr. 128. S. 36; Geißler 1836; Fr. Müller 1840; L. Müller 1844; Steglich 1845; Töpfer 1845 (hier irrtümlich Schmügel zugeschrieben); Fischer-Ritter 1846; Mooser 1861 u. a.); bei Hentschel, Ch.-B. 1859 2c. Nr. 176. S. 104. 105; Anding, Ch.-B. 1868; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1213. S. 921. 922 u. s. w. — Gar keinen, oder nur ganz vereinzelten Eingang fanden die weiteren Weisen des „Neuen Choralbuchs". Nürnb. 1810. S. 150 (die neunte), Joh. Gottfried Schichts, Ch.-B. 1819. I. Nr. 294. S. 134 (die zehnte), Joh. Heinr. Eglis „Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Choralmelodien." Zürich 1789—1829. Nr. XLV. S. 154. 155 (die elfte) und die bei Klipstein, Rat- und Hülfsbuch für Organisten 2c. Breslau 1834. Nr. 158 (die zwölfte). — Dagegen wurde bei Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 224. S. 163, Molck, Choralmelodien 2c. Hannover 1838 und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 639. S. 239 noch erhalten die folgende fünfte (resp. dreizehnte) Melodie von dem Kantor Joh. Heinr. Henne in Celle († 1798):




[1])

Was ists, daß ich mich quäle, Choral. Dieses G e l l e r t sche Lied („Gelassenheit". Geistl. Oden und Lieder. 1757. Nr. XXXVIII) gehört **nicht** unter diejenigen, welche „nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodien nicht konnten gesungen werden": es hat das Versmaß von „O W e l t i c h m u ß d i c h l a s s e n" und wird nach dieser Weise jetzt gesungen. Doch haben einzelne Choralkomponisten, die eben a l l e Lieder Gellerts behandeln wollten, auch für dieses einige e i g e n e M e l o d i e n geschrieben. — Von diesen erschien die e r s t e im Zürcher G.-B. 1787. Nr. 176. S. 230. 231 und im zugehörigen Choralbuch („Partitur") 1788. Nr. CLXXVI. S. 75. 76 in dieser Zeichnung:
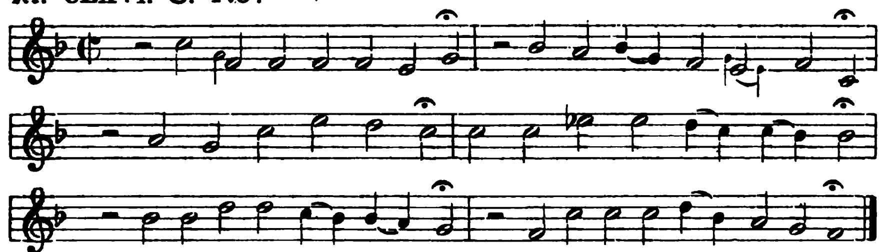


Welchem von den beiden musikalischen Redaktoren dieses Gesangbuchs D ä n i k e r oder E g l i diese Weise als Eigentum zugehört, ist nicht mehr zu entscheiden.[2]) Sie ist ins neue Zürcher G.-B. 1853. Nr. 217. S. 306 und ebenso ins neue G.-B. der deutschen Schweiz 1886. Nr. 349. S. 379. 1890. Nr. 275. S. 329. 330 und Ch.-B. 1891. Nr. 275. S. 87 herübergenommen worden, hat also Aussicht, hier erhalten zu bleiben. — Eine z w e i t e Melodie, von
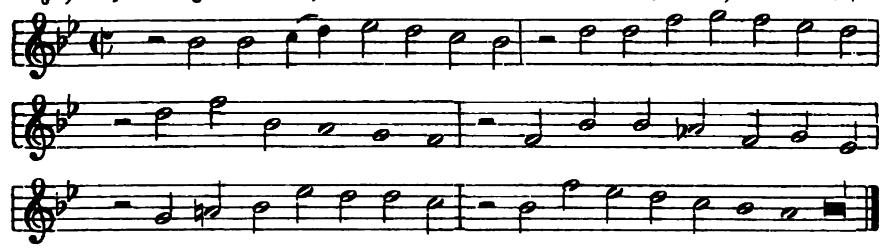
---

[1]) Die hier nur angeführten aber nicht mitgeteilten Melodien, die keinerlei kirchliche Bedeutung erlangt haben, findet man abgedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1075. 1076. 1077. 1079. 1082—1085. S. 291—293.

[2]) Der schweizerische Hymnologe Dr. Heinrich W e b e r überschreibt sie zwar im G.-B. von 1890. S. 329 „Heinr. Egli" und im Ch.-B. 1891. S. 87 mit „Joh. Heinr. Egli 1786," weiß dies aber in seinem Kommentar „Das neue G.-B." 1891. S. 276 nur damit zu stützen, daß „eine zweifellos von Egli komponierte Melodie zu Gellerts Liede „I c h h a b i n g u t e n S t u n d e n" ziemlich stark an die unsre anklingt," so daß er zu der Meinung kommt: „Egli habe für das Zürcher Gesangbuch die Melodie zu unsrem Liede großenteils nach jener letztgenannten umgearbeitet." Dem ist entgegen zu halten, daß, wenn man streng am Zeitpunkt des ersten Erscheinens beider Melodien festhalten will, die Sache sich gerade umgekehrt verhalten würde: die Melodie des Zürcher G.-B.s wurde 1787, die Eglis erst 1789 erstmals gedruckt. Auch mit dem „Anklingen" ist es so eine Sache; damit hat schon v. Winterfeld öfters aus allem alles herausgebracht.

Justin Heinrich Knecht 1797 komponiert, heißt in seinem Württ. Ch.-B. 1799. Nr. CLXVI. S. 175:

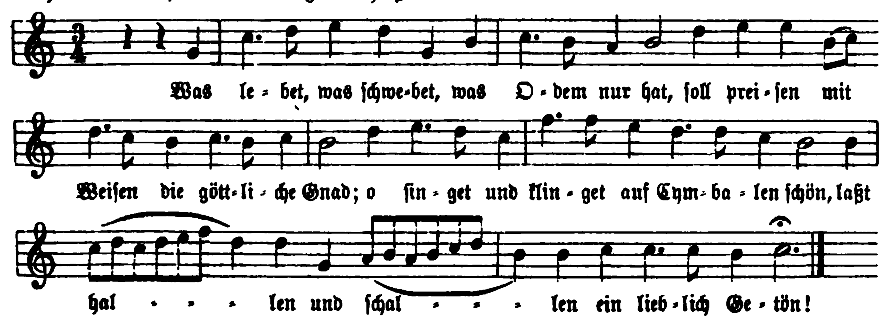


ist aber allein noch (mit den durch die kleinen Noten angedeuteten Änderungen in der Tonfolge) ins Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 166. S. 222 gekommen. — Die folgende dritte Melodie, die nun wirklich von Joh. Heinrich Egli ist, lautet in dessen „C. F. Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien." Zürich 1789 (dann in zahlreichen Ausg. bis 1829). Nr. XXXVIII. S. 130. 131, als ihrer Quelle, so:



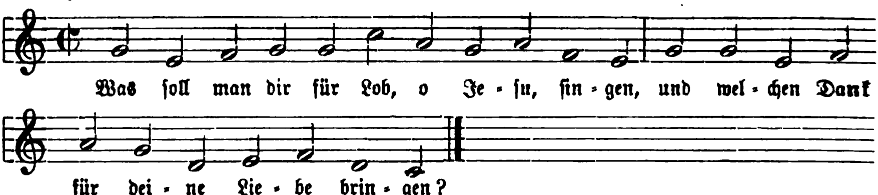
und findet sich ebenfalls nur noch einmal im Baseler G.-B. 1809. Nr. 40 wieder. — Eine vierte Weise von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 292. S. 133 endlich ist gänzlich unbeachtet vorübergegangen.

Was lebet, was schwebet, was Odem nur hat, Choral. Matthäus Apelles v. Löwenstern hatte diesem seinem Loblied in den der Breslauer Kirchen- vnd Hauß-Music (1644) vorgebundenen „Apellis-Liedern." Nr. XIII gegen seine sonstige Gewohnheit eine Melodie nicht mitgegeben. Es erhielt eine eigene Melodie erst im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 403. S. 419 von „H. S." d. i. Heinrich Schwemmer, die im Original heißt:
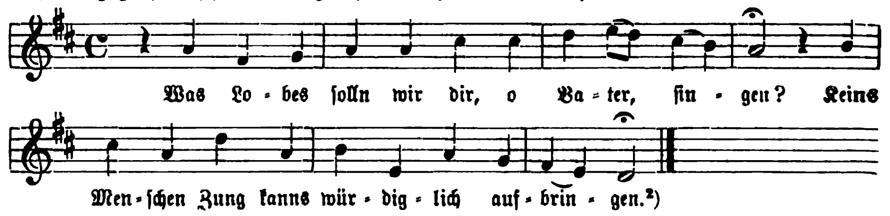


und bei Speer, Choral-G.-B. 1692 und im Lüneb. G.-B. 1695 (1702). Nr. 84. S. 75. 76 noch weiter Aufnahme fand. — Andere Melodien zu unsrem Liede, die in der St. Galler Seelen-Musik 1682 („aus Friderici deliciae juveniles"), in Joh. David M.(ejer), Geistliche Seelenfreud. 1692. S. 310 und in Kittels Erfurter Mskr.-Ch.-B. von 1790 hervortraten, sind nicht weiter bekannt geworden.

Was Lobes solln wir dir, o Vater, singen, Choral. Die kirchliche Weise dieses alten, ursprünglich niederdeutschen Lobliedes, das im Magdeb. Enchiridion 1541. Bl. CCXIX zuerst erschien und dem ein lateinischer Psalm Philipp Melanchthons (1527) zu Grunde liegt,[1] ist „Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich (vgl. den Art. „Vitam quae faciunt"), der gegenüber andere Melodien nicht aufkommen konnten. — Doch sind zwei eigene Melodien für unser Lied vorhanden. Die erste von Siegfr. Christoph Stötzer im „Neuen Bremischen Psalm- und G.-B." 1767. Nr. 103. S. 92 heißt mit dem dortstehenden geänderten Text:



Eine zweite aus der „Sammlung der Melodien zu den Gesängen des neuen allg. Schleswig-Holsteinischen Gesangbuchs" (dieses von 1780). 1785. Nr. 59b lautet:
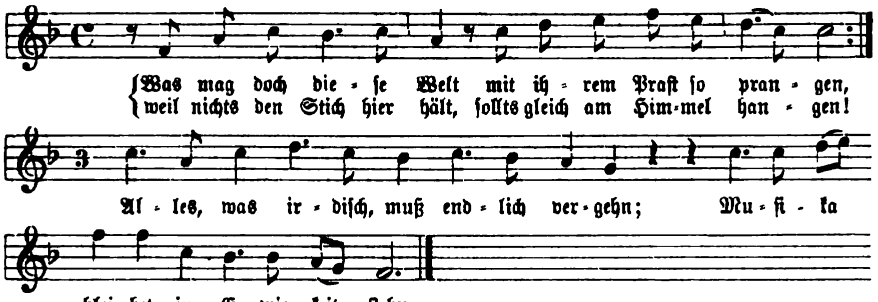


[1]) Psalmus CXI. Confitebor Domine:

Quas laudes tibi nos pater canemus,
Quae praeconta maximisque factis
Dicemus? etc.

aus dem Corpus reform. Vol. X. col. 519 mitgeteilt bei Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 451. S. 267. — Über den deutschen Text vgl. Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 1067. S. 906. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 333. 334.

[2]) Über die in der Hannoverschen Provinzialkirche giltige spätere Überarbeitung des Liedes, durch die freilich „ein ganz neues Lied entstanden ist, das mit dem alten Gesang außer dem Anfang nichts gemein hat," und in dem „die geschichtlichen Beziehungen getilgt, die Gedanken aus dem Originalen in das Landläufige und Alltägliche herabgestimmt" sind, vgl. außer Fischer, a. a. O. noch Bode, Quellennachweis 1881. S. 183. 434. Dieses Hannoversche Lied stammt

Was mag doch diese Welt, Choral. Dieses Lied wurde von Johann Rudolf Ahle verfaßt und unter der Überschrift: „Alles vergehet, Musik bestehet“ in seinen „Neuen geistlichen Arien. Anderes Zehn.“ Mühlhausen 1660. Nr. VI auch komponiert. Die Ahlesche Melodie:



kam choralmäßig vereinfacht in Mühlhausen in den Gemeindegesang und wurde in den dortigen Mskr.-Ch.-BB. von 1733. 1775. 1807 und im gedruckten Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt. 1834. Nr. 186 bis auf die Gegenwart fortgepflanzt. G. H. Demme, Neue christliche Lieder 1799 (1807). Nr. 26. S. 39 unterlegte ihr seinen „Aufruf zur Wohlthätigkeit: Ihr, die Gott segnete“, und mit diesem Text verbreitete sie sich auch weiter bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 226. S. 122; Döring, Altenburger Choral-Mel.-Buch. 1815 und Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 188. S. 153; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 438. S. 198. 199; Anding, Ch.-B. 1868 u. a.

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, Choral. Die ältesten Einzeldrucke dieses „gediegenen Kernliedes“ der evangelischen Kirche datiert Wackernagel auf 1554 (Nürnberg, Friedr. Gutknecht), 1556 (Dresden, Matthes Stöckel) und 1557 (ein anderer Dresdner Druck). Das Lied erscheint in diesen Erstdrucken mit vier, aber auch nur mit drei Strophen (1557), und nach Wackernagels Meinung „bedeutet die Weglassung der vierten Strophe wohl eine Rückkehr zu der ursprünglichen Gestalt des Textes.“[1]) Während aber diese ältesten Drucke und die meisten Gesangbücher des 16. Jahrhunderts das Lied anonym brachten, überschrieben es zuerst das Kopenhagener G.-B. 1571. Bog. K. IIII und das diesem nachgebildete Lübeckische G.-B. 1577. Bog. M. IIII mit „Des alten Churfürsten Marg-

---

aus dem dortigen „New Ordentlich Gesangbuch“. 1646. Nr. XXII und 1648. Nr. XXIII und wird Denike oder Gesenius zugeschrieben.

[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 1240. 1241. S. 1070. 1071, und über die Einzeldrucke Bibliogr. 1855. S. 262. 263. 277. 279. 308. 309. Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 225. S. 371—375. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 335. 336. — Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. S. 751 verlegt den ältesten Einzeldruck von Friedr. Gutknecht willkürlich auf „c. 1530“; bei Wackernagel, Kirchenlied. Ausg. 1841. Nr. 683. S. 579, auf den er sich beruft, steht davon nichts.

graff Albrechts Lied." Diese Überschrift, bei Demantius, Clauder, Schein, Niedling u. a. fortgepflanzt, wurde bald zur Tradition, und die zweifelhafte Angabe „Churfürst Marggraf Albrecht" dahin präcisiert, daß der Markgraf Albrecht der Jüngere von Brandenburg-Kulmbach (geb. 28. März 1522, gest. 8. Januar 1557 zu Pforzheim) der Verfasser des Liedes sei.[1]) „Ob aber dieser Fürst es selbst gedichtet hat, oder ob es für ihn gedichtet worden, oder ob es nur sein Lieblingslied gewesen, läßt sich nicht entscheiden" (Mützell). Freilich, dem Leben und der Art dieses wilden Kriegsmannes scheint es wenig angemessen, wenn auch „kein hinreichender Grund vorhanden ist, es ihm abzusprechen" und auch das nicht bestritten werden kann, daß „dasselbe in die letzte Zeit von Albrechts Leben 1554 bis 1557 vortrefflich paßt."[2]) — Die Melodie, die dem Liede im deutschen evangelischen Kirchengesang eigen geworden ist und in Gemeindegesang und kunstmäßiger Kirchenmusik allgemeine und hohe Bedeutung erlangt hat, gehörte ursprünglich einem französischen weltlichen Liede „Il me suffist de tous mes maulx" zu, mit dem sie in „Trente et quatre chansons musicales à quatre parties imprimées à Paris par Pierre Attaingnant." qu. 8⁰ (um 1530). Bl. 16b des Superius, der den Cantus firmus des Satzes enthält, erschienen ist. In eben diesem Superius ist auch der Name „Claudin", d. i. Claude oder Claudin de Sermisy,[3]) als der des Komponisten der Melodie, oder vielleicht nur als der des Harmonisten des Satzes angemerkt. Schon die „Souter Liedekens Ghemaect ter eeren Gods, op alle die Psalmen van Dauid etc. Gheprent Thantwerpen. M.CCCCC ende xl" (1540) verwendeten dieselbe zu Psalm 128 (nach Luther 129): „SJ bestreden my dicmael" auch geistlich, und in Deutschland übertrug sie Joachim Magdeburg, Christliche vnd Tröstliche Tischgesänge, mit Vier Stimmen. Erfurt 1572 (Vorr. dat. 1. Mai 1571). Nr. XVI auf unser Lied;[4])

---

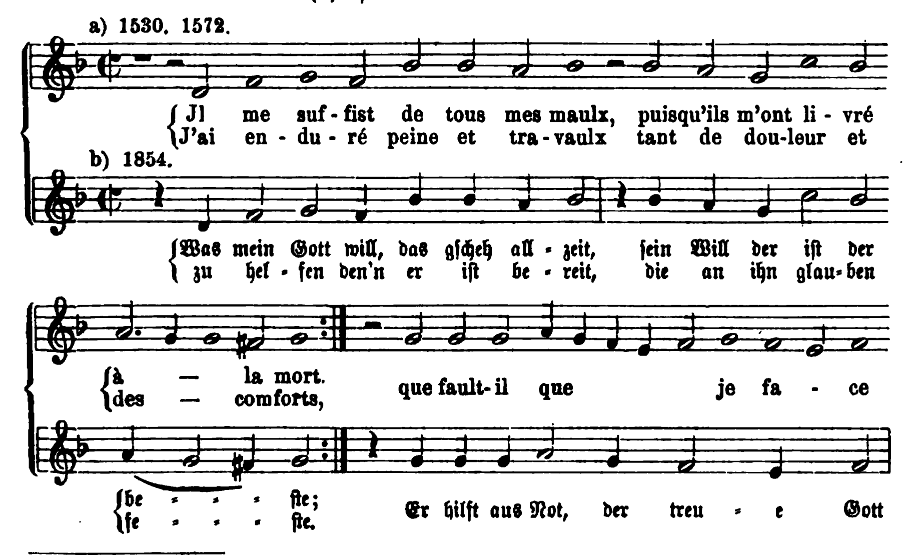
[1]) Das war aber nicht, wie Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 202 irrtümlich meint: „Markgraf Albrecht von Brandenburg, der Reformator Preußens und Gründer der Universität Königsberg (1490 † 1557)," sondern dessen Neffe, Sohn seines Bruders Kasimir (1481—1527) von Brandenburg-Kulmbach. Auch die Angabe des Todesjahres des preußischen Albrecht mit „1557" ist unrichtig: derselbe ist am 20. März 1568 gestorben. Vgl. Allg. deutsche Biogr. I. S. 252—257 und S. 293—310.

[2]) Vgl. hierüber Mützell, a. a. O. I. S. 371. Wackernagel, a. a. O. III. S. 1071. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. I. S. 221 und Löhe, Erinnerungen aus der Reformationsgeschichte von Franken. Nürnb. 1847. S. 41.

[3]) Dieser bedeutende französische Kontrapunktist, Kapellsänger, dann Kapellmeister („Regis Galliarum Sacellus Magister") der französischen Könige Franz I. und Heinrich II., blühte von c. 1525—1560 und wurde in den alten Sammelwerken meist kurzweg Claudin (auch Claudio und Claude) genannt. Vgl. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 190. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 334. Monatsh. für Musikgesch. III. S. 212. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 850—857.
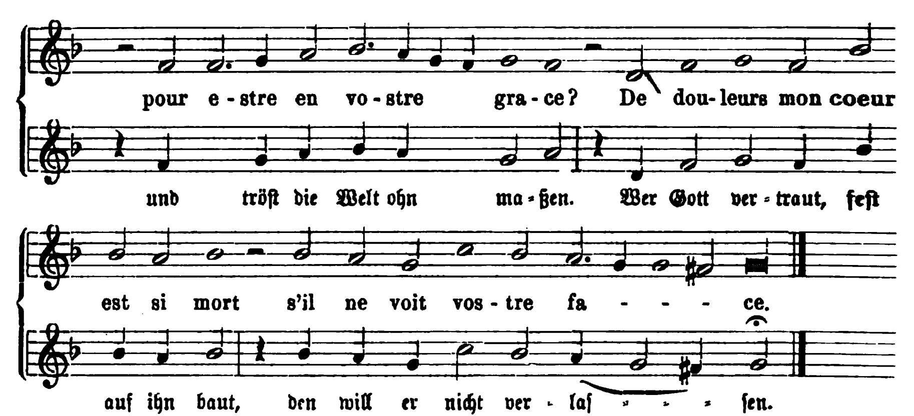
[4]) Böhme, a. a. O. S. 751 behauptet zwar, die Weise trete „mit dem deutschen geistlichen Texte zuerst in Rhaws G.-B. 1544 (es ist ohne Zweifel mit dieser ungenauen Angabe gemeint:

doch wurde sie bei uns, wie einzelne Spuren andeuten, gleichzeitig auch zu weltlichem Text gesungen.[1]) Ihre bleibende Geltung aber erlangte die Melodie mit unsrem Liede durch die Kantionale des ausgehenden 16. Jahrhunderts, die sie mehrfach (so z. B. Calvisius, Mich. Prätorius u. a.) zugleich mit ihrem französischen Original-Tonsatz herübernahmen. Sie findet sich bei Eler, Cantica sacra 1588; im Dresdner G.-B. 1593 (1597). S. 238; bei Calvisius, Harm. Eccles. 1597. Nr. CII (CV); Eccard, Geistl. Lieder 1597. 1634. Nr. 55; Wolder, Katechismus-Gesangbüchlein 1598; im Hamb. Melodeyen-G.-B. (von Hieron. Prätorius gesetzt) 1604; bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. IV. 1607. Nr. XII. XIII (auch zu andrem Text); Gesius, Geistl. Lieder. 1607. I. S. XXI; Vulpius, G.-B. 1609. S. 576; Buchwälder, G.-B. Görlitz. 1611. S. 628; Demantius, Threnodiae 1620. Nr. 20. S. 106; Schein, Kantional 1627. S. 387; im Goth. Cant. sacr. III. 1648. 1657. S. 80 u. s. w., von da ab ganz allgemein. Ihre ursprüngliche Fassung von 1529 oder 1530, mit der Joachim Magdeburg 1572 wörtlich genau übereinkommt (a), sowie ihre jetzige Gestaltung im Eisenacher G.-B. 1854. Nr. 126. S. 117 (b) ist:



„Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII ꝛc." Gedruckt zu Wittemberg, durch Georgen Rhau. 1544) auf;" aber Zahn, Mel. IV. S. 473 erklärt dagegen: „Ich konnte sie hier nicht auffinden," und sie steht auch wirklich nicht dort.

[1]) Der „Burger vnd Lutenist" Melchior Newsidler bringt sie in seinem „Teütsch Lautenbuoch". Straßb. 1574. Nr. 37 als Tanz („Hupfauf") unter dem Namen des weltlichen Liedes „Beschaffnes Glück ist unversaumpt", das zu anderer Melodie auch in Heinrich Finckens Liedern von 1536. Nr. 41 vorkommt. Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 261. Nr. 259. Sunderreiter, „Dauids Himlische Harpffen." Nürnb. 1581 nennt die Melodie, die er zu mehreren Psalmliedern verwendet, auch „Item, Beschaffen Glück ꝛc." und in



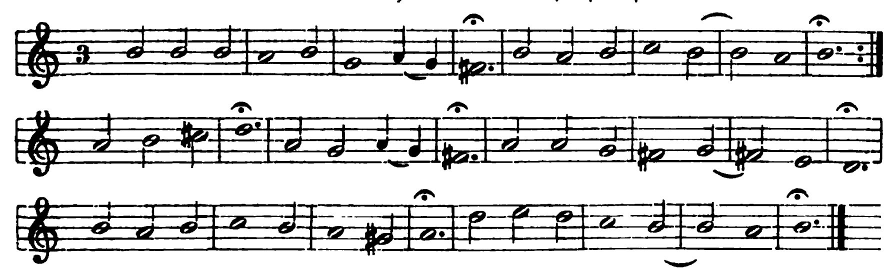
— Neudrucke alter Tonsätze über die Melodie sind folgende zugänglich: der französische Originalsatz von Claudin de Sermisy 1530 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang I. Beisp. Nr. 138a. S. 137; der wenig von diesem abweichende des Seth Calvisius 1597 bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen 1831. Nr. 20. S. 33. 34 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 279. S. 82; der fünfstimmige Satz von Joh. Eccard bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 138. S. 136 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 356b. S. 526—528; der des Hamb. Melodeyen-G.-B.s 1604 von Hieronymus Prätorius bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 66. S. 68; Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 356a. S. 525 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 280. S. 83; ein Satz von Michael Prätorius 1609 (zu „Frisch auf, mein Seel, verzage nicht") bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 335. S. 186. 187 und Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 355. S. 523. 524. Auch die Meister der neuen Kunstrichtung im 17. Jahrhundert sind dem Lied und seiner Weise nicht vorübergegangen: Melchior Franck im „Geistl. Lustgarten". I. 1616. Nr. 23 brachte einen freien sechsstimmigen Satz zu demselben; Heinrich Schütz in den „Musicalia ad Chorum sacrum" von 1648 behandelte die Melodie für zwei Singstimmen und Instrumentalbegleitung; Andreas Hammerschmidt in den „Dialogi" 1645. Nr. 10 verwendete sie in Verbindung mit der Weise „Auf meinen lieben Gott" zu einem Kirchenstück,[1]) und legte sie in den „Fest- und Zeit-Andachten." 1671. Nr. 23 nochmals einem solchen zu Grunde. Bei Seb. Bach endlich ist unsre Melodie eine derjenigen, die er am meisten in seinen Kirchenmusiken verwendet hat. Allgemein bekannt ist jetzt 1. sein Satz in der Matthäus-Passion. Nr. 31 mit

---

(David Spaiser) 24 geistliche Lieder (Augsburg) 1609 wird sie ebenfalls als der „Thon: „Beschaffnes Glück ist unversaumt" bezeichnet." Vgl. Zahn, Melodien IV. S. 473 und VI. S. 115. 116.

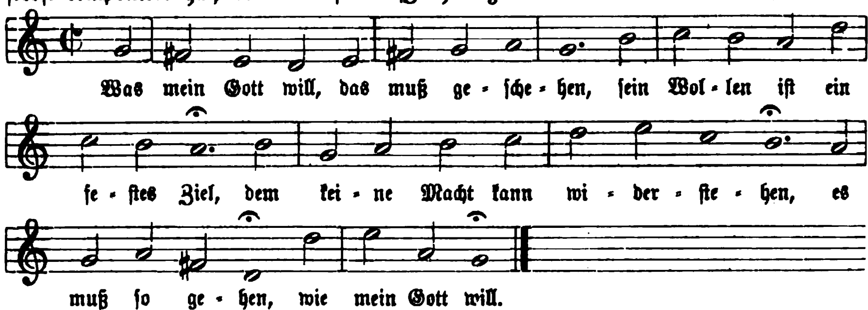
[1]) Diese Hammerschmidtsche Komposition ist mitgeteilt bei v. Winterfeld, Evangelischer Kirchengesf. II. Beisp. Nr. 112. S. 94—96.

der ersten Strophe des Liedes. Das ganze Lied hat er 2. in der Choral=kantate „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" zum 3ten Sonntag nach Epiphanias (Joh. 2, 1—11) behandelt: die erste Strophe in einem großen Choralchor mit Cantus firmus im Sopran, die zweite und dritte Strophe madri=galisch umgeformt als Text der Soli, und die vierte als einfachen Schlußchoral. Ausg. der Bach=Ges. Jahrg. XXIV. Nr. 111. Kl.=A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XII. Nr. 111. S. 1—26; der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 303. S. 105. In einer weiteren 3. Choralkantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn" zum Sonntag Septuagesimä (Matth. 19, 27 bis 20, 16) dient die Melodie in verschiedener Verwendung in fünf Sätzen diesem Liede, dessen weitere Strophen zu Texten für die übrigen Nummern umgestaltet sind. Ausg. der Bach=Ges. Jahrg. XXII. Nr. 92. Kl.=A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. X. Nr. 92. S. 23—58. Der Schlußchoral auch bei Erk, a. a. O. I. Nr. 130. S. 84. 85. Weiter kommt sie bei Bach noch zur Verwendung: 4. als Schlußchoral der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" (vgl. den Art.); 5. als Schlußchoral der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen" mit Str. 1 unsres Liedes. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. VIII. Nr. 72. S. 60 und bei Erk, a. a. O. I. Nr. 128. S. 83; 6. als Schlußchoral der Kantate „Nimm, was dein ist und gehe hin", wieder mit Str. 1 unsres Liedes. Bachs Choralges. Ausg. 1832. Nr. 265. S. 153 und bei Erk, a. a. O. I. Nr. 132. S. 86; 7. als Schlußchoral der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen" zum Text „Ich hab dich einen Augenblick". Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XI. Nr. 103. S. 96 und bei Erk, a. a. O. II. Nr. 302. S. 104. — Parallelmelodien zu dem Liede vermochten selbstverständlich unsrer Weise gegenüber nicht aufzukommen. Wirklich ist auch nur eine einzige von solchen bekannt geworden: sie erschien in Störls Ch.=B. 1710. 1721. Nr. 48 als „Andere Melodie" des Liedes und war vermutlich von Störl selbst erfunden. Sie lautet:
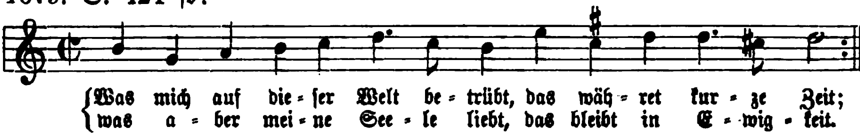


und ist zwar im Württ. Groß Kirchen=G.=B. 1711; bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 368. 2te Mel. (in geradem Takt); Stötzel, Ch.=B. 1744. Nr. 84 (ebenfalls in geraden Takt umgesetzt), und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 365. S. 167 fortgepflanzt worden, aber kirchliche Verwendung hat sie wohl kaum je gefunden.

Was mein Gott will, das muß geschehen, Choral. Das Lied des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig brachte im Christ Fürstlichen Davids-Harpfen-Spiel 1667. S. 213 eine erste Arienweise der Herzogin Sophie Elisabeth mit, die für den Gemeindegesang nicht geeignet war und darum auch keinen Eingang in denselben fand. — Eine zweite Melodie für das Lied erschien in Witts Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 558. S. 309; sie, die wohl Witt selbst komponiert hat, lautet in seiner Zeichnung:
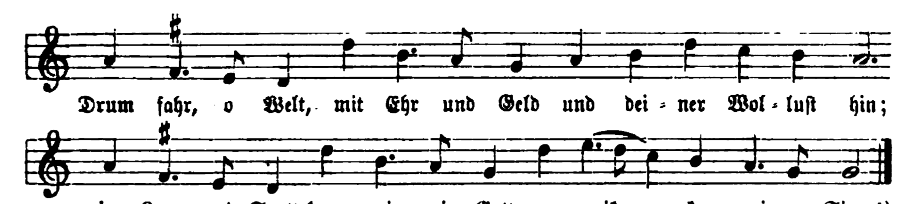


und war aufgenommen bei König, Harm. Liederschatz 1738 1767. S. 290; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 58; Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 216. S. 155 und Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 134. S. 66. 67.
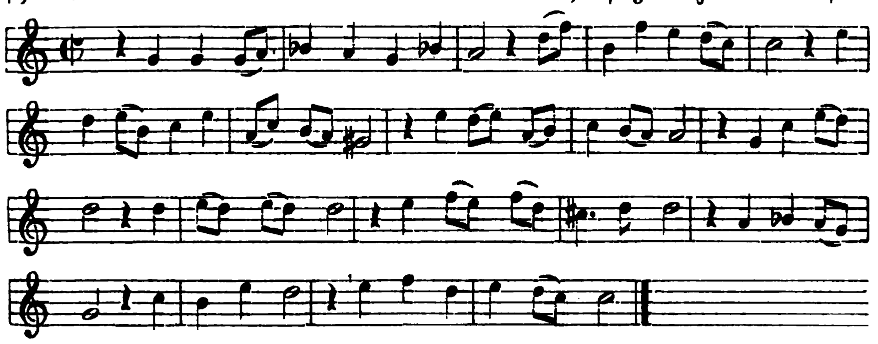
Was mich auf dieser Welt betrübt, Choral. Dieses allgemein verbreitete Lied („Von der Welt zu Gott") gehört wohl sicher dem Frankfurter Advokaten und Reichsrat Johann Jakob Schütz, dem Freunde Speners, als Verfasser zu, nicht aber Michael Frank in Koburg, in dessen „Geistlichem Harpffen-Spiel" 1657 es sich nicht findet. Seine Quelle ist Schütz' „Christliches Gedenckbüchlein zur Beförderung eines anfangenden neuen Lebens" ꝛc. Frankfurt a. M. 1673; hier steht es als eines der fünf Lieder des Anhangs neben „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut", „So komm, geliebte Todesstund" u. a.[1]) — Die erste eigene Melodie des Liedes, die auch seine verbreitetste und wichtigste geblieben ist, erschien in Ahasverus Fritzschs „Himmels-Lust und Welt-Unlust." Leipzig-Jena 1679. S. 421 so:



[1]) Michael Frank war es zugeschrieben bei Schöber, Liedersegen 1769. Nr. 1056. S. 907; Grischow-Kirchner, Nachricht von älteren und neueren Liederverfassern. Halle 1771. S. 14, und noch bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 440; Döring, Choralkunde 1865. S. 110 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 336. — Aus dem Vorkommen des Liedes bei Schütz folgt, daß es ihm eben so gut zugehören werde, als man ihm das daneben stehende „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" zuschreibt, wenn auch Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 189. 190 es nicht anführt. Vgl. auch Bode, Quellennachweis 1881. S. 330.
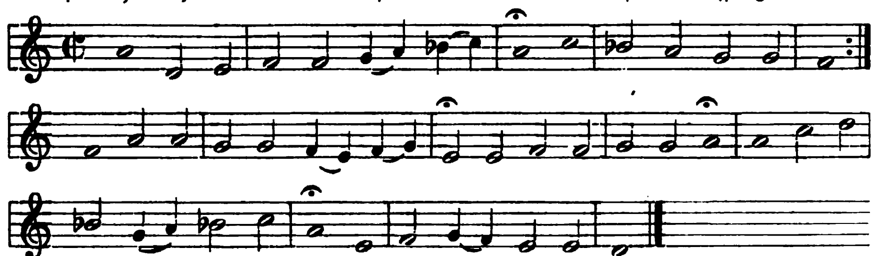


Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Darmst. G.-B. 1698; Freylinghausen, G.-B. I. 1704—1707 (1te bis 3te Aufl.). Nr. 335. S. 518. 519; König, Harmon. Liederschatz 1738. 1767. S. 403. 3te Mel.; Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 541. S. 298. 299; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 283; Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 340. S. 454; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 144. S. 73; Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 149. S. 81; Weimar. Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 119. S. 312; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 297. S. 167; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 814. S. 364. Nr. 943. S. 416; Wiegand, Kasseler Ch.-B. 1844. Nr. 203. S. 160; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 832. S. 384; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 317. S. 112; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 397. S. 191; Volckmar, Ch.-B. 1863 und Hessisches Ch.-B. 1865; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1215. S. 922. 923; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 454a. S. 308 u. s. w. — Die 4te Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1708. I. Nr. 335. S. 518. 519 brachte folgende zweite Weise:



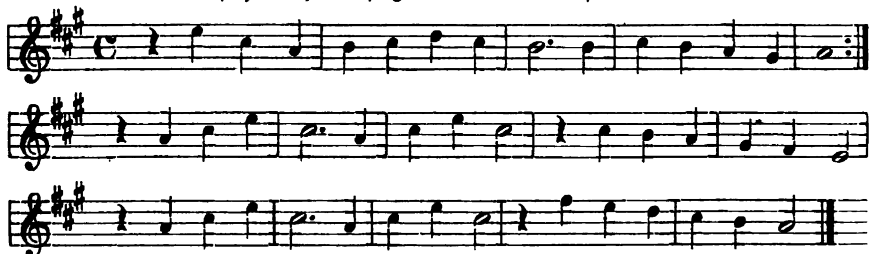
die sich namentlich in dem ihr beigegebenen bezifferten Baß als die Arbeit eines strebsamen, aber wahrscheinlich noch jungen Musikers erweist, der mit der Modulation auffallend frei umspringt. Sie ist jedoch nur im genannten Gesangbuch, Ges.-Ausg. 1741. Nr. 828. S. 551. 552. 1771. Nr. 829. S. 524 (mit andrem, geglättetem Baß) bis auf Grosse, Melodeyen 1799 forterhalten worden. — Eine dritte Melodie, die Eingang erlangt hat und bis auf die Gegenwart gekommen

[1]) Es erinnert diese Melodie in ihrer ganzen Weise so sehr an „Was Gott thut, das ist wohlgethan", daß man versucht ist, auch bei ihr an den Jenenser Kantor Severus Gastorius als Sänger zu denken.

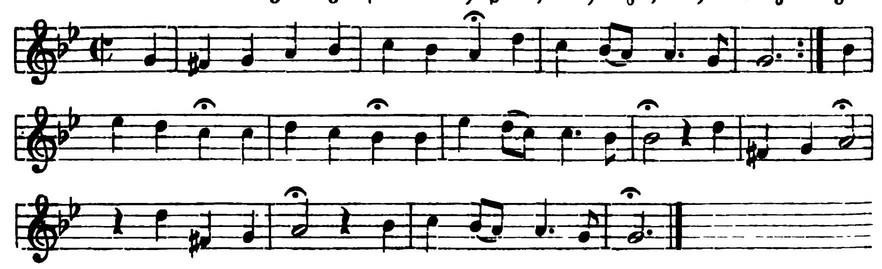
ist, stammt aus dem Psalm- und Ch.-B. von Joh. Michael Müller 1719. Nr. 74 und ist wohl auch von Müller erfunden. Sie lautet in seiner Fassung:



und findet sich weiter bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 335. S. 149; König, Harmon. Liederschatz 1738. 1767. S. 403. 1te Mel.; Müller, Hessen-Hanauer Ch.-B. 1754. Nr. 527; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 815. S. 364; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1214. S. 922; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 454b. S. 308 u. a. — Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 403. 2te Mel. steht noch die folgende vierte Weise:
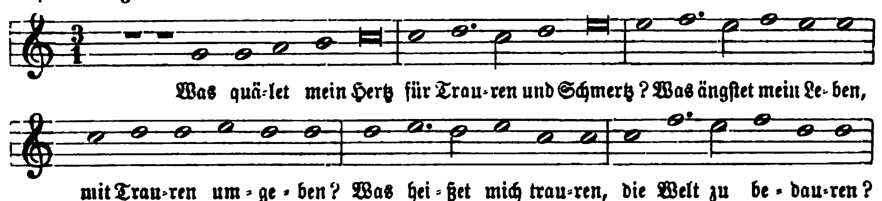


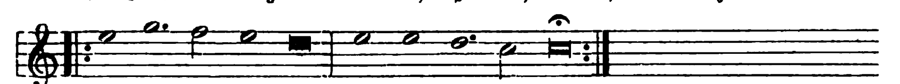
Sie ist in ihrer nüchtern-glatten Faktur vermutlich eine Arbeit von König, hat aber nur bei Anding, Ch.-B. 1868 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1216. S. 923 noch Aufnahme gefunden. — Der Hannoverschen Provinzialkirche ist eine fünfte Weise von Franz Christoph Heinrich Meyer (vgl. den Art.) eigentümlich, die in dessen Melodienheft zum Hannov. G.-B. von 1740: „Die unbekante Melodeyen einiger Gesänge des neuen Hannöverschen Gesang-Buches." O. O. u. J. (1741). Nr. 31 gedruckt erschien und auch durch das Mskr.-Ch.-B. des jüngeren Chr. L. Meyer. Nr. 130. S. 150 mit der Aufschrift „Nov. Mel. XXXI. Fr. H. M." beglaubigt ist. Sie heißt ohne ihre zahlreichen Verzierungen:



und steht in allen hannoverschen Choralbüchern bis zur Gegenwart: Melodeyen zum Lüneb. G.-B. 1767; Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 138. S. 87; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 229. S. 165; Molck, Choralmelodien. 1836. 1838 ꝛc.; Enckhausen, Choralmelodien (1846). Nr. 148. 1858. Nr. 172; Lüneb. Mel.-Buch von Anger und Junghans 1864; Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 642. S. 241, und Hille, Choral-Melodien zum neuen Hannov. Landes-G.-B. (1886); auch bei Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 454c. S. 308. 309.[1])

Was quälet mein Herz, Choral. Johann Flitners Lied samt seiner ersten eigenen Melodie:





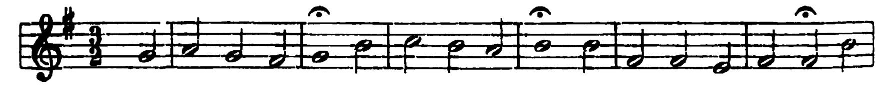
erschien in dessen „Suscitabulum Musicum, d. i. Musicalisches Weckerlein ꝛc.“ Greifswald 1661. S. 454. Die neueren Hymnologen waren mehrfach nicht abgeneigt, Flitner auch die Erfindung dieser Melodie zuzuschreiben.[2]) Er selbst giebt

---

[1]) Alle weiteren für unser Lied noch ans Licht getretenen Melodien: 6. aus dem Stolb. G.-B. 1715. Nr. 818; 7. von Joh. Kaspar Bachofen, Musik. Halleluja 1727. S. 246 (noch Ausg. 1803. Nr. CLXVI. S. 388. 389): 8. von Korn. Heinr. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 409 (im Register in der Rubrik „Onolzbach“ als „dessen Orts Melodie“ bezeichnet); 9. von Joh. Ludwig Steiner, Neues G.-B. II. 1735. Nr. CXLI. S. 456—459; 10. bei König, a. a. O. 4te Mel. (dies ist offenbar nicht eine eigene Melodie, wie Zahn will, sondern eine aus „So wünsch ich nun ein gute Nacht“ abgeleitete); 11. aus einem fränk. Mskr.-Ch.-B. von 1767 — haben nirgends sonst Eingang und noch weniger kirchliche Geltung erlangt. Man findet sie alle mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7527. 7529. 7530. 7531. 7533 und 7535. S. 456—458. — Viele alten G.-BB. haben über unsrem Liede den Hinweis auf „Mel. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, oder auf eine andere vierzeilige Weise; es wurden also die achtzeiligen Strophen auch in je zwei vierzeilige geteilt. — Eine Parodie des Liedes von Joh. Joseph Winckler: „Was mich in dieser Zeit betrübt, ist lauter Seelenpein“ erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 363. S. 521 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 781. S. 515. 516. 1771. Nr. 781. S. 490) und kam von da auch ins Alt-Magdeb. G.-B. seit 1737 (Nr. 797), in Schöbers Liedersegen 1769. Nr. 1098. S. 949 u. a.; eine eigene Weise hat es jedoch nicht erhalten.
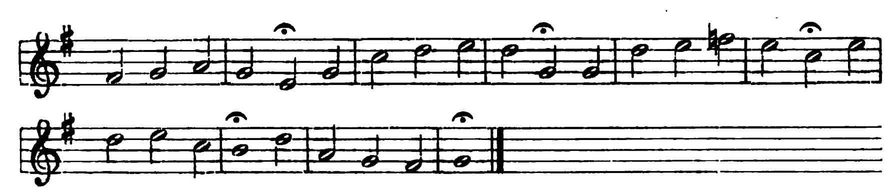
[2]) Wenn freilich Koch, Gesch. des Kirchenlieds IV. S. 128 ohne weiteres von Flitner sagt: „er hat von den elf eigenen Liedern, die er in dem „Musikalischen Weckerlein“ vom Jahr 1661 mitteilt, zehn selbst auch mit Melodien geschmückt“, so ist das eben eine Behauptung, für die er den Beweis schuldig blieb, weil er überhaupt nicht zu leisten ist.

aber keinerlei bestimmten Anhalt für diese Annahme, und nur das sagt er in der Vorrede seines Buches, daß er von der Musik (zunächst von der „Hausmusik", für die er seine Arbeit bestimmt hatte), „ohne Ruhm zu melden, auch eine kleine Wissenschaft habe." Überdies ist die strophische Form unsres Liedes eine im Kirchenlied jener Zeit noch so ungewöhnliche, daß es scheint, die Melodie sei als weltliche schon vorher vorhanden gewesen und das Lied ihr nur angepaßt worden. Der Charakter der Melodie widerspricht dieser Annahme sicherlich nicht, und auch noch der Umstand, daß Flitner andere seiner Lieder geradezu als „Parodia" bezeichnet und erwiesenermaßen zu „Ach, was soll ich Sünder machen" eine weltliche Weise seiner Zeit herübergenommen hat, stützt dieselbe.[1]) — Die Melodie hat mit Flitners Lied ziemliche Verbreitung erlangt; sie stand in der Frankf. Praxis von Sohren 1668 und 1676; im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 543. S. 575. 576. 1690. Nr. 549; bei Fritzsch, Himmels-Lust und Welt-Unlust. 1679; Speer, Choral-G.-B. 1692; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 240 (stark geändert);[2]) Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 341; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1217. 1218. S. 924 u. s. w., und in Mühlhausen i. Th. blieb sie durch die dortigen Mskr.-Ch.-BB.. 1733. 1775. 1807 und das gedruckte Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt 1834. Nr. 137 bis zur Gegenwart erhalten. Dort legte ihr auch der Superintendent H. G. Demme, Neue christliche Lieder 1799 (1807). Nr. 40. S. 58 seinen platt-rationalistischen Text „Wer fromm ist und gut" unter, und mit ihm kam sie noch in die späteren Choralbücher von Umbreit 1811. Nr. 306. S. 172; Altenburger Mel.-Buch 1815 und Gerber, Hand-Ch.-B. 1871. Nr. 148. S. 120; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 677. S. 309 u. a. Bei Reinhard-Jensen, Preuß. Ch.-B. II. 1838. Nr. 155. S. 117 ist sie auf das Lied „Wen sehe ich hier" übertragen. — Eine zweite Melodie erhielt unser Lied von Flitner in dem Erfurter Mskr.-Ch.-B. 1790, wahrscheinlich von Kittel. Diese Weise:
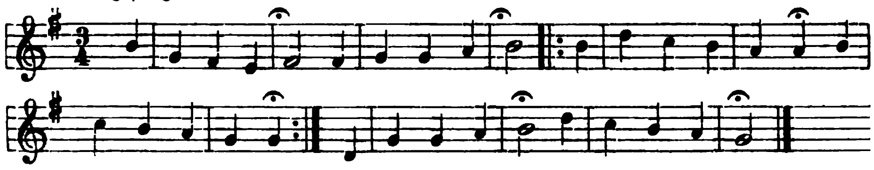


[1]) Fast möchte ich meinen, es werde die bis jetzt noch nicht wieder aufgefundene erste Ariensammlung Adam Kriegers vom Jahr 1657, wenn sie zum Vorschein kommt, sich als Quelle der Melodie erweisen, wie sie als solche für „Eins ist not! ach Herr, dies eine" (vgl. diesen Art. im Nachtrag) sich bereits erwiesen hat. Eine bei Flitner in der Melodie „Selig, ja selig, wer willig erträget" vorkommende Reminiscenz deutet ebenfalls auf diese Quelle, und auch die Melodie „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen", oder jetzt „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" (Stralſ. G.-B. 1665) wird, wenn mich nicht alles täuscht, dort sich finden.
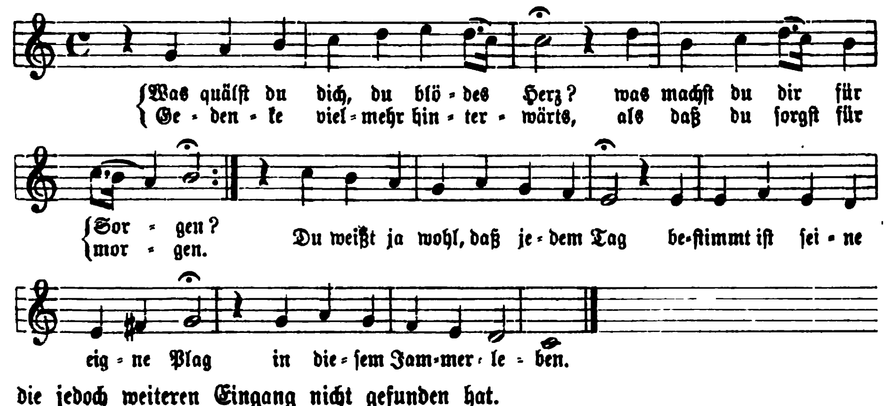
[2]) So daß v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. II. S. 468 sie in dieser Fassung als „eine andere, ihr nur fern anklingende" Weise ansah und auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 924 sie als zweite Melodie aufnahmen.



ist fortgepflanzt bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 121. S. 314; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 828. S. 368; Karow, Ch.-B. 1848; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1219. S. 925 u. a. — In Pommern wird das Lied jetzt noch nach der folgenden dritten Melodie aus Rautenburgs Mel.-Buch II. Nr. 504 gesungen:
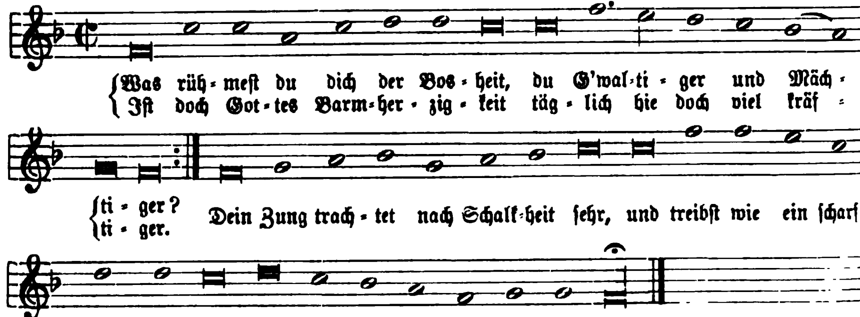


Was quälst du dich, du blödes Herz, Choral. Das Lied von Dr. Gottfried Hoffmann, Prof. der Theologie in Tübingen, war bei seinem Erscheinen im Württ. G.-B. von 1741. Nr. 303. S. 428 auf die „Mel. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" verwiesen. Bei Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 160 erhielt es dann die folgende, vermutlich von Stötzel selbst herrührende eigene Weise:
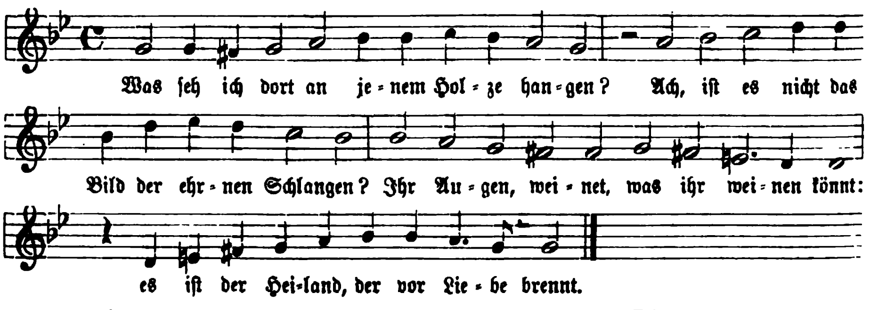


die jedoch weiteren Eingang nicht gefunden hat.

Was rühmest du dich der Bosheit, Choral. Dieses Straßburger Psalmlied über den 52. Psalm von einem unbekannten Verfasser erschien im „Psalter. Das seindt alle Psalmen Dauids mit jren Melodeiē, sampt vil Schönen Christlichen liedern, vnnd Kyrchē übungē mit seynem Register. An. M.D.XXXVIII." 8⁰ (Vorrede von Wolff Köpphel). Bl. 45b mit der folgenden eigenen Melodie:



Wörtlich genau diese selbe Melodie brachte Joh. Georg Schott, Psalm- und G.-B. Frankfurt a. M. 1603. S. 148 zu einem andern Lied über denselben 52. Psalm „Was trotzest du Tyranne doch" von Joachim Magdeburg.[1]) Aus Schott hat sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 278. S. 148. 149 wieder ans Licht gezogen, und nach ihm hat sie auch Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 768. S. 351 wieder aufgenommen. Sie scheint übrigens in der lutherischen Kirche Finnlands in der Gegenwart auch noch zu leben, da sie Zahn in einem dortigen Choralbuch (Helsingfors 1888) gefunden hat.

Was seh ich dort an jenem Holze hangen, Choral. Die in Mühlhausen in Thüringen gebräuchliche eigene Melodie zu diesem Passionsliede eines nicht ermittelten Verfassers:
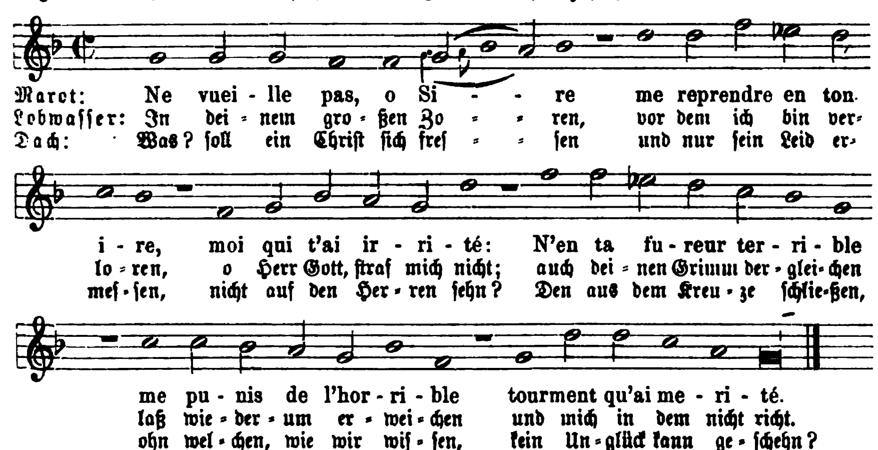


wird bei Gebhardi, Taschen-Ch.-B. (1883). Nr. 306. S. 174 Joh. Rudolf Ahle zugeschrieben, ist jedoch in dessen bekannten Werken nicht zu finden. Ihre erste Quelle ist das Mühlhäuser Mskr.-Ch.-B. von 1733, und dort ist sie auch bis in das gedruckte Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt 1834 fortgepflanzt worden.

Was? soll ein Christ sich fressen, Choral. Simon Dach verfaßte dies sein nachmals weit verbreitetes Trostlied auf einen erschütternden Todesfall (Meuchel-

[1]) Zahn, Melodien III. Nr. 4519. S. 104 und Nr. 4735. S. 170 hat diese Melodie zweimal, aus Schott, bei dem er irrtümlich bemerkt: „Mel. bei (von?) Schott", und aus Köpphl.
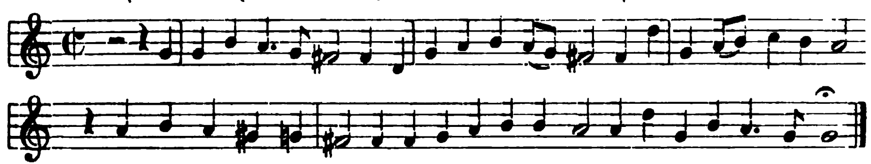
mord eines unschuldigen Jünglings) und Johann Stobäus gab dazu einen fünfstimmigen Tonsatz über die Melodie des 6. Psalms im Genfer Liedpsalter von 1542. Mit diesem Satz erschien das Lied unter dem Titel: „Christliches Trost-Lied Dem Joachimo Schultzen, bey dem Todesfall seines Sohnes (28. Julii 1639) — Aus mitleidendem Gemüthe mit 5 Stimmen, nach der Melodey des 6. Psalms D. Amb. Lobwassers gesetzt von Johannes Stobaeus. Gedruckt zu Dantzigk bey G. Rheten.“ qu. Fol.[1]) — Diese Psalmmelodie, die von Louis Bourgeois wenn nicht erfunden, so doch kirchlich stilisiert ist, wurde im deutsch-evangelischen Kirchengesang da und dort auch noch zu andern Liedern („Nun preist und lobt den Herren“ — „Wenn in den größten Ängsten“ — „Herr höre, Herr erhöre“) gesungen, ist aber doch durch des Stobäus Herübernahme hauptsächlich unsrem Liede zu eigen geworden und hat sich mit demselben in Preußen bis zur Gegenwart erhalten. Sie heißt im Original des französischen Liedpsalters:
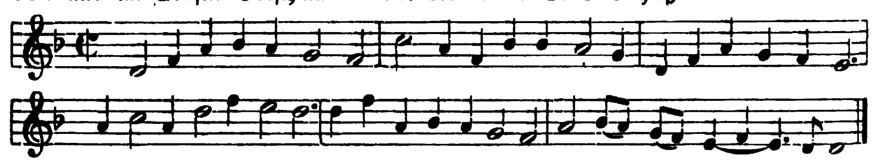


Mit unsrem Liede verbunden erscheint sie zuerst bei Crüger, Praxis piet. mel. (1648). S. 606, dann in allen Ausgaben der Berliner Praxis bis 1733, ebenso in denen der Frankfurter Praxis 1662—1700 (1680. Nr. 725. S. 882. 1693. Nr. 934. S. 1064); in Preußen im Königsb. G.-B. seit 1650. S. 707, dann in dem Mskr.-Ch.-B. von Kirchhoff 1753, bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 132. S. 94. 95, Lutze 1831, Kahle 1846, Ritter, Preuß. Ch.-B. 1856, bis auf Sämann, Ch.-B. 1858; das preußische G.-B. von 1887 bringt das Lied nicht mehr. — Zwei eigene Melodien, die für unser Lied hervortraten, fanden keinen

[1]) Königl. Bibliothek in Königsberg. Pa 127 4° (47) I—V, Pa 128 4° (3) I—V. Vgl. Müller, Die musik. Schätze ꝛc. 1870. S. 363. Nr. 206. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 113. 114. Goedeke, Grundriß. 2te Ausg. III. S. 126. Nr. 6. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 191. Oesterley, Ausg. Simon Dachs, Stuttg. 1876. S. 114. Nr. 15. — Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 337 erklärt irrtümlich die Psalmmelodie für eine dem Liede eigene.

Anklang: die erste derselben von Nikolaus Hasse bei Heinr. Müller, Geistliche Seelen Musik. 1659 (1668. 1684). Nr. 296. S. 722 ist:
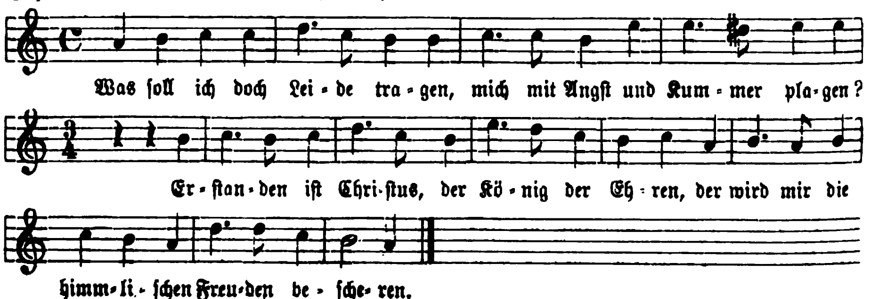


die zweite von Peter Sohren in seiner Ausg. der Frankf. Praxis 1668. Nr. 604 und im Musik. Vorschmack 1683. Nr. 697. S. 930 heißt:



Außerdem wurde das Lied durch Einschiebung zweier Silben in der letzten Zeile auch so eingerichtet, daß es nach der Melodie „O Welt, ich muß dich lassen" gesungen werden konnte.
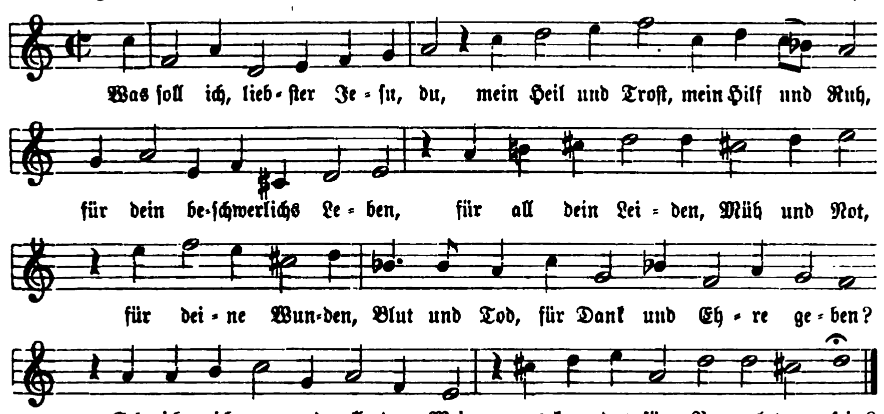
Was soll ich aus dir machen, Ephraim, Kantate von Seb. Bach zum 22. Sonntag nach Trinitatis (vermutlich 1732), an das Schriftwort Hosea 11, 8 anknüpfend. Das Werk ist, mit Ausnahme des Schlußchorals, ganz für Solostimmen (Sopr., Alt und Baß) geschrieben und es „zählen seine Sologesänge (3 Arien und 2 Recitative) zu den schönsten, welche Bach geschaffen" hat. Der Schlußchoral ist „Auf meinen lieben Gott" zu Str. 7 („Mir mangelt zwar sehr viel") von „Wo soll ich fliehen hin." Gedruckt ist diese Kantate in der Ausg. der Bach-Gesellschaft Jahrg. XX. 1. Lief. Nr. 88; Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. IX. Nr. 88. S. 161—176; der Schlußchoral auch in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 281. S. 163 und bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 163. S. 6.

Was soll ich doch Leide tragen, Choral. Das Lied des Mühlhauser Predigers Mag. Ludwig Stark komponierte Joh. Rudolf Ahle, Arien, das andere Zehen. 1660. Nr. IV als Ostermusik. Die Melodie:
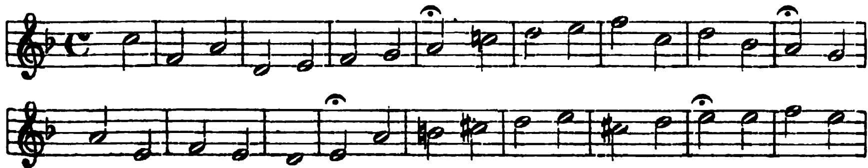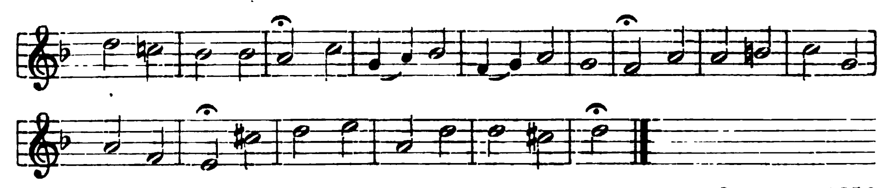


kam in Mühlhausen in den Gemeindegesang und wurde in den dortigen Mskr.-Ch.-BB. von 1733. 1775 und 1807 fortgepflanzt, auch im gedruckten Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt 1834. Nr. 56 erhalten. Weiter kam sie noch durch Demme, Neue christliche Lieder. 1799 (1807). Nr. 13. S. 19, der das Lied rationalistisch in „Nun werd ich in trüben Tagen" umdichtete, in Umbreits Ch.-B. 1811. Nr. 261. S. 147, das Altenburgische Mel.-Buch 1815 und Gerbers, Hand-Ch.-B. 1871. Nr. 199. S. 169, Schichts Ch.-B. 1819. II. Nr. 394. S. 172, Andings Ch.-B. 1868, Gebhardis Taschen-Ch.-B. (1883). Nr. 307. S. 174. 175 u. a. — Zu Demmes Text fühlte sich Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. II. Nr. 395. S. 172 gedrungen, noch eine zweite Melodie zu komponieren, die aber keinerlei Beachtung gefunden hat.

Was soll ich, liebster Jesu, du, Choral. Dieses Passionslied des Prof. der Beredsamkeit zu Königsberg, Johann Röling („Teutscher Oden sonderbahres Buch." Königsb. 1672) komponierte Johann Sebastiani als Schlußarie seiner neuerdings vielberufenen Passionsmusik von 1672. Die Melodie Sebastianis ist:



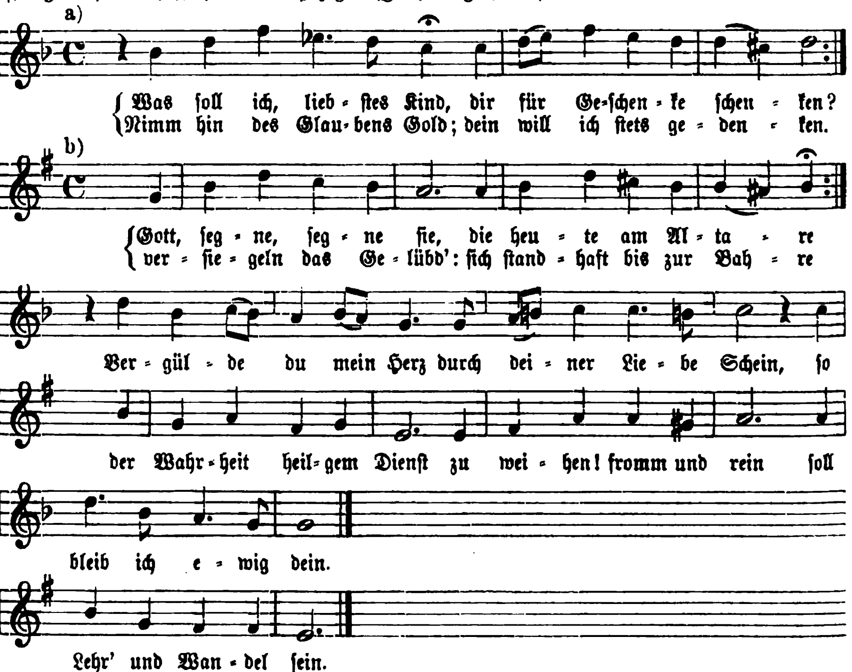
Sie steht in einschneidender Umgestaltung auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 71 und kam mit mancherlei Änderungen in der Provinz Preußen in den Gemeindegesang. Als Gemeindeweise erscheint sie im Königsb. G.-B. 1686—1702, in den Mskr.-Ch.-BB. von Rascher 1751, Kirchhoff 1753, auch in Elbing 1782 und 1804; dann gedruckt bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. S. 18 in dieser ausgeglichenen Form:





in der sie die preußischen Choralbücher von Lutze 1831, Kahle 1846, Ritter 1856 und Sämann 1858 forterhielten. Das neue preußische Gesangbuch von 1887. Nr. 78. S. 68. 69 bringt zwar noch das Lied, nicht aber die Melodie; es hat dem Liede die Weise „O Ewigkeit, du Donnerwort“ zugeteilt.

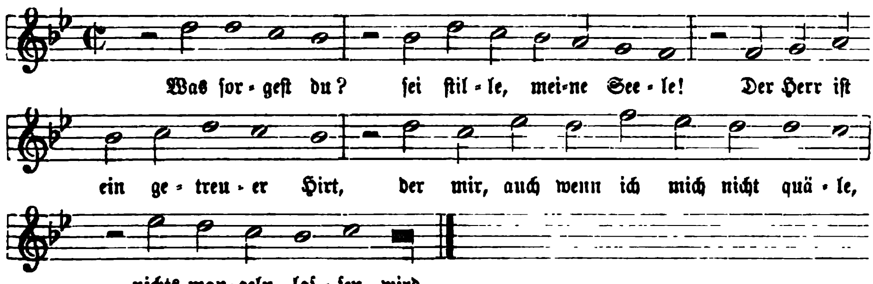
Was soll ich, liebstes Kind, Choral. Dieses Epiphanienlied Burmeisters erhielt in Joh. Rudolf Ahles Festandachten 1662. Nr. IV eine Arienmelodie, die in Mühlhausen in den Gemeindegesang überging und sich in demselben bis zur Gegenwart erhielt. Diese eigene Melodie des Liedes in der Originalfassung Ahles (a), sowie in jetziger Zeichnung (b) ist:
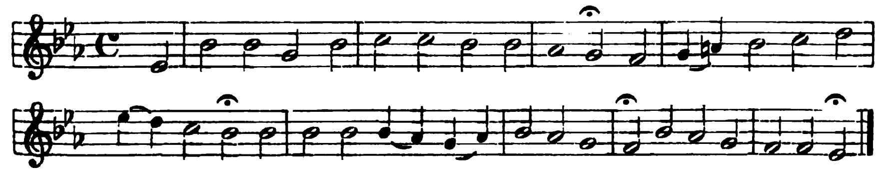


Sie wurde mit dem Originaltext in den Mühlhauser Mskr.-Ch.-BB. von 1733. 1775 und 1807, sowie im gedruckten Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt 1834. Nr. 31 fortgepflanzt. In der rationalistischen Zeit ging sie bei Demme, Neue christl. Lieder 1799 (1807). Nr. 7. S. 10 auf dessen Umdichtung des Burmeisterschen Textes, mehr aber noch auf einen zweiten Demmeschen Text „Gott,

segne, segne sie" (das. Nr. 54. S. 78 „Bey der Einweihung eines Religions-Lehrers", dann als Konfirmationslied gewendet) über. So findet sich die Weise bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 179. S. 93, in Altenburg 1815 und Gerber, Hand-Ch.-B. 1871. Nr. 196. S. 159; bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 442. S. 200. III. Nr. 956. S. 421; Fischer, Ch.-B. 1821; Gebhardi, Ch.-B. 1825 und Taschen-Ch.-B. (1883). Nr. 308. S. 175; Steinhäuser, Ch.-B. Prov. Sachsen (1888). Anhang B. Nr. 29. S. 104 u. s. w. — Joh. Gottfr. Schicht hat für das Originallied noch weitere Melodien nötig erachtet und daher selbst zwei komponiert; sie stehen in seinem Ch.-B. 1819. II. Nr. 490. S. 220. 221 und Nr. 666. S. 304. 305 mit „S" beglaubigt, haben aber keinerlei Beachtung gefunden.

Was sorgest du? sei stille, meine Seele, Choral. Dies Lied über den 23. Psalm von Joh. Peter Uz kam in der rationalistischen Zeit hauptsächlich in die Gesangbücher Rheinlands, Bremens und der Schweiz und erhielt dort auch mehrere eigene Melodien. Von denselben erschien die erste im St. Galler G.-B. 1797. Nr. 175. S. 266—269; sie heißt:
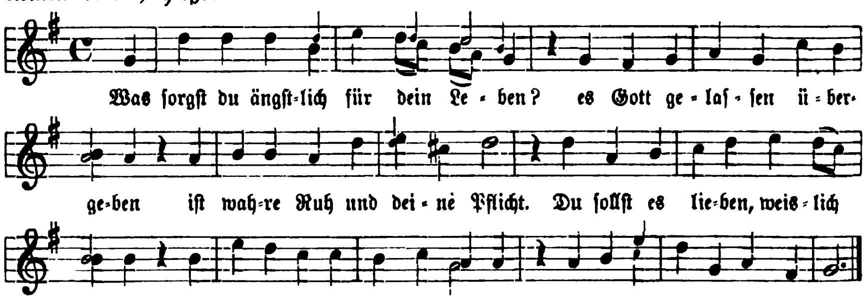


und hatte im Kanton St. Gallen bis zur Einführung des vierörtigen Gesangbuchs 1868 kirchliche Geltung; weiter ist sie nicht gekommen. — Im vierst. Ch.-B. für das Großherzogtum Berg 1809. Nr. 30, sowie in dessen Titelausg. Duisburg-Essen 1810 (Peter Hürtthal) trat die folgende zweite Weise ans Licht:
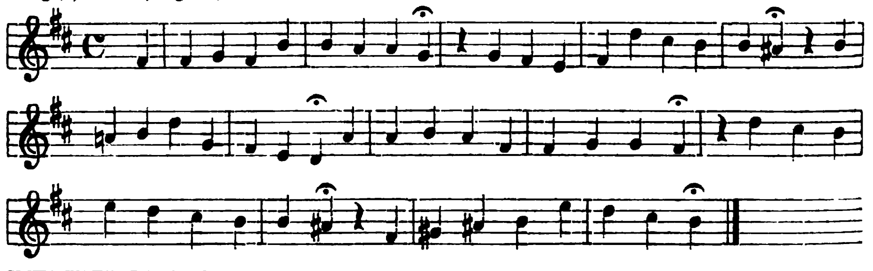


die dort bei Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 177. S. 179; im Schul-Ch.-B. von E. Kirchberg. Essen 1845; bei Ritter, Ch.-B. für Jülich, Cleve, Berg rc. 1856, Lohmeyers Ch.-B. 1860—1886 u. a. bis auf die Gegenwart gekommen ist. — Für Bremen ist eine dritte Melodie von Joh. Heinrich Lange, in dessen Brem. Ch.-B. 1821. Nr. 453 vorhanden, und eine vierte hat Joh.

Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 592. S. 272 komponiert, doch haben diese beiden keinen Eingang gefunden.[1])

Was sorgst du ängstlich für dein Leben, Choral. Gellerts Lied — Geistliche Oden und Lieder. 1757. Nr. LIII. S. 151. 152: „Beständige Erinnerung des Todes“ — eines der prosaischten des Dichters, war in der rationalistischen Zeit gleichwohl eines der beliebtesten und durfte in keinem Gesangbuch fehlen. Seine ehmalige Beliebtheit bezeugt auch der Umstand, daß es an 25 eigene Melodien hervorgerufen hat, von denen zwar die meisten mit dem Liede jetzt verklungen sind, wenn sie zu solch trockenem Text überhaupt je geklungen haben, einzelne aber in Übertragung auf andere Lieder auch noch eine weitreichende kirchliche Geltung haben. Wir verzeichnen die wichtigeren dieser Melodien. — Die erste Weise, die durch den Einfluß von Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 219. S. 244 einigen Eingang erlangte, ist die von Joh. Joachim Quanz in „Neue Kirchen-Melodien rc.“ Berl. 1760. S. 43, welche mit den Varianten Kühnaus (in kleinen Noten) heißt:
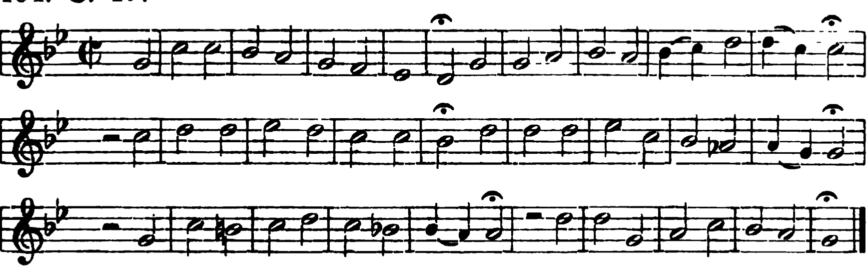


Sie steht außerdem noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 283. S. 246; Reinhard-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 182. S. 130. 131; A. W. Bach, Berl. Ch.-B. 1830 (1829); Karow, 460 Choralmelodien rc. 1848; Sämann, Ch.-B. für Preußen 1858 u. a. — Viel mehr verbreitet war die folgende zweite Melodie von Karl Phil. Em. Bach, Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs. 1787. S. 13. Sie lautet:



[1]) Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 877. 878. S. 234.

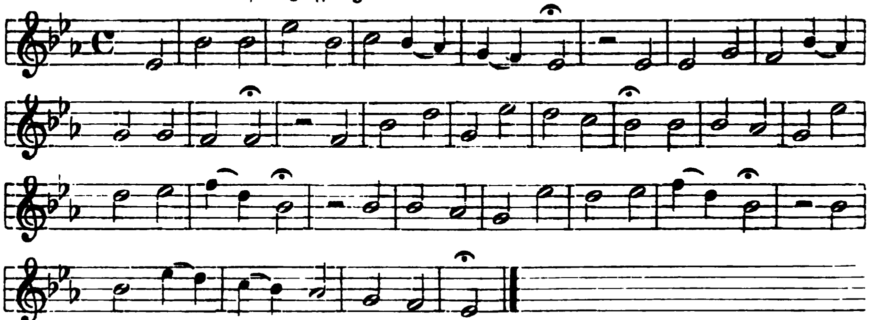
und war und ist die kirchlich giltige Weise des Liedes in Hamburg: bei Aumann, Ch.-B. 1787; Schwenke, Ch.-B. 1832 ꝛc. Nr. 129. S. 131; Mel.-Buch 1845. Nr. 169. S. 63, und Oldenburg: bei Meineke, Ch.-B. 1791; Sattler, Ch.-B. 1868; Oelße, Ch.-B. 1874. Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 112. S. 34; außerdem findet sie sich noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 17. S. 258 (zu „Der du das Los von meinen Tagen");[1]) Hürxthal, Ch.-B. für das Großherzogtum Berg 1809. 1810; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 762. S. 339; Lutze, Preuß. Ch.-B. 1831; Mühling, Ch.-B. Magdeb. 1842; Jakob u. Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 356. S. 302; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 644. S. 242; Frankenberger, Ch.-B. für Sondersh. 1882 u. s. w. — Eine dritte Weise schrieb Joh. Adam Hiller in den „Fünf und zwanzig neuen Choralmelodien zu Liedern von Gellert." 1792. Nr. 11. Sie heißt in seinem Ch.-B. 1793. Nr. 104. S. 47:
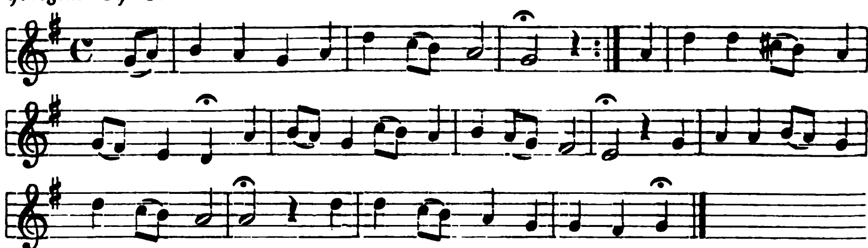


und kam in alle der Hillerschen Tradition folgenden sächsischen Choralbücher (Hartmann 1828; Bauriegel 1835; Töpfer 1845; Steglich 1845; Mooser 1861. 1864 u. s. w.); dann steht sie noch bei Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 104. S. 69; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 630. S. 289. Nr. 735. S. 330; Hentschel, Ch.-B. 1859. Nr. 178. S. 106; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1320. S. 992 (zu „Wie wenig wird in guten Stunden") u. a. — Die vierte Melodie von Franz Vollrath Buttstett war mit ihrem Originaltext nur wenig bekannt geworden, ist aber jetzt in der Übertragung auf „Der du das Los von meinen Tagen" von Patzke und „Dein König kommt in niedern Hüllen" von Fr. Rückert um so mehr gebraucht. Sie soll nach Zahn „1781", nach andern „um 1781" und nach dem neuen Badischen Ch.-B. „um 1785" ent-

[1]) In der Vorrede zu diesem Ch.-B. S. XX wird die Melodie von Dr. C. M. F. Gebhard E. L. Gerber in Sondershausen, dem bekannten Lexikographen, als Erfinder zugeschrieben. Und Zahn, Melodien II. S. 279 meint, es sei, da Bach in seine Sammlung erwiesenermaßen nicht lauter selbst erfundene Melodien aufgenommen habe, die Autorschaft Gerbers nicht ohne weiteres abzuweisen. Aber Weimar selbst hat über diese Melodie den Namen Gerbers nicht gesetzt, wie er doch bei mehreren andern ausdrücklich gethan hat, und überdies scheint mir der Angabe Gebhards gegenüber, der sich in der fraglichen Vorrede als ein eitler Schwätzer zeigt, die Tradition der Choralbücher, die von Anfang an auf Bach als Autor der Weise lautete, doch mehr Zutrauen zu verdienen.

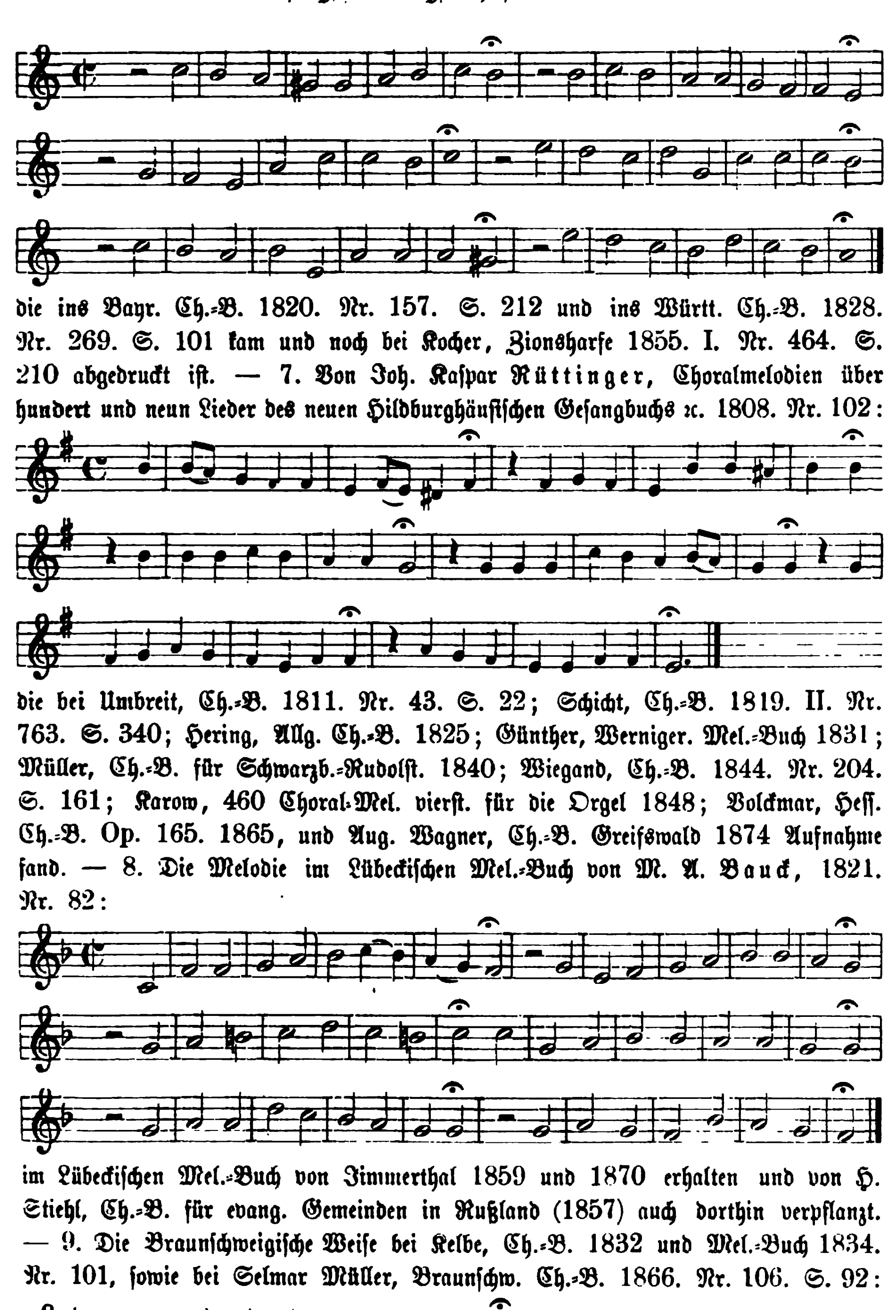
standen sein. Ihre Quelle ist das zweite Mskr.-Ch.-B. von Buttstett 1792; von da kam sie mit dem Originaltext allein noch in das Bayr. Ch.-B. 1820. Anh. Nr. 9. S. 269 in dieser Fassung:



Dann nahm sie das Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 75. S. 66 zu „Der du das Los von meinen Tagen“ herüber, und jetzt ist ihre Verbreitung folgende: Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 357. S. 163; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 588. S. 517; Hering, Ch.-B. 1873. 4. Aufl. Nr. 130. S. 37; Zahn, Kirchenlieder-Buch 1884; dann aber auch: Baseler G.-B. 1854. Nr. 18. S. 20. 21; Drei Kantone G.-B. 1868. Nr. 91. S. 93. 94; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 28. S. 10; Schäffer, Ch.-B. 1880. Nr. 26. S. 28; Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 93. S. 116; Schleswig-Holst. Ch.-B. 1888. Nr. 22. S. 26, und Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 93. S. 115—117, so daß also diese Melodie gegenwärtig in Württemberg, Baden, Schlesien, Schleswig-Holstein und der Schweiz kirchliche Geltung hat. — Weitere Melodien des Liedes, die in einzelnen deutschen Landeskirchen im Gebrauch standen oder noch stehen, sind: 5. die von Johann Becker im Kasseler G.-B. 1770. Nr. 553 und in Beckers zugehörigem Ch.-B. 1771:
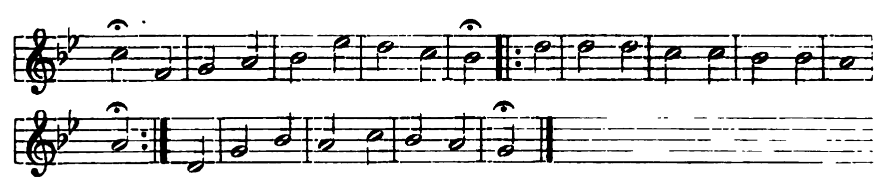


die bei Grosheim, Ch.-B. 1819; Wiegand, Ch.-B. 1844. Anh. Nr. XXXIII. S. 203; Volckmar, Hessisches Ch.-B. 1865 fortgepflanzt und außerdem, wie aus einem Regensburger Mskr.-Ch.-B. von 1793 und aus Bühling, Choralmelodien rc. wie sie in der protest. Kirchen-Gemeinde Regensburgs gesungen werden rc. 1836 hervorgeht, auch in Regensburg bekannt war. — 6. Die Weise von Justin Heinrich Knecht 1795, in seinem Ch.-B. 1799. Nr. CXXII. S. 131:
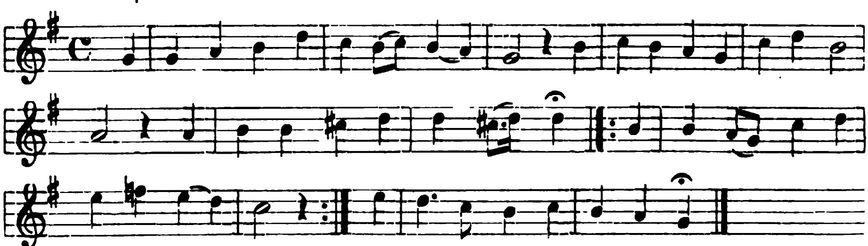


die ins Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 157. S. 212 und ins Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 269. S. 101 kam und noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 464. S. 210 abgedruckt ist. — 7. Von Joh. Kaspar Rüttinger, Choralmelodien über hundert und neun Lieder des neuen Hildburghäusischen Gesangbuchs ꝛc. 1808. Nr. 102:

die bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 43. S. 22; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 763. S. 340; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Günther, Werniger. Mel.-Buch 1831; Müller, Ch.-B. für Schwarzb.-Rudolst. 1840; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 204. S. 161; Karow, 460 Choral-Mel. vierst. für die Orgel 1848; Volckmar, Hess. Ch.-B. Op. 165. 1865, und Aug. Wagner, Ch.-B. Greifswald 1874 Aufnahme fand. — 8. Die Melodie im Lübeckischen Mel.-Buch von M. A. Bauck, 1821. Nr. 82:
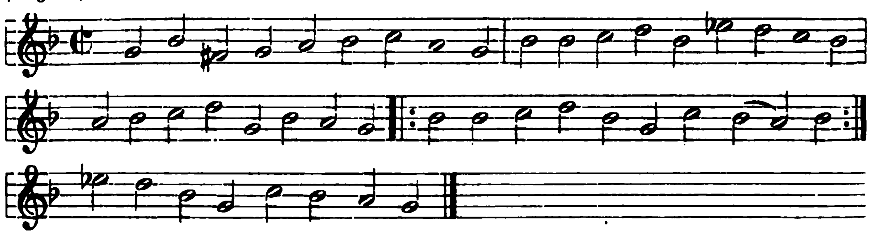
im Lübeckischen Mel.-Buch von Zimmerthal 1859 und 1870 erhalten und von H. Stiehl, Ch.-B. für evang. Gemeinden in Rußland (1857) auch dorthin verpflanzt. — 9. Die Braunschweigische Weise bei Kelbe, Ch.-B. 1832 und Mel.-Buch 1834. Nr. 101, sowie bei Selmar Müller, Braunschw. Ch.-B. 1866. Nr. 106. S. 92:



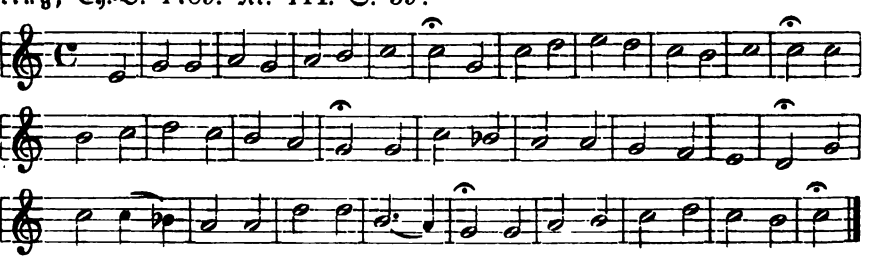
Endlich mögen noch einige Melodien angeführt sein, die nur vereinzelt noch in andere Gesang- und Choralbücher übergingen; so: 10. die von Doles, Melodien zu ... Gellerts Geistl. Oden und Liedern ꝛc. 1758. S. 24:



die, obwohl sie eine der am frischesten, am wenigsten reflektiert gesungenen Weisen des Liedes ist, nur noch bei Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 90. S. 41 Gnade fand; 11. die von Siegfried Christoph Stötzer im Neuen Bremischen Psalm- und Gesangbuch. 1767. Nr. 399. S. 313:



auch in einer Baseler „Sammlung geistl. Lieder und Gesänge mit Melodien.“ 1782, und in H. Langes Ch.-B. Bremen 1821, und 12. die von Joh. Gottfried Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 114. S. 59:
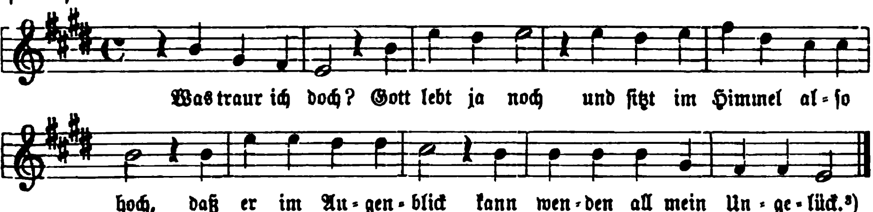


die ins Württ. Ch.-B. (von Joh. Wilh. Keßler) 1792. Nr. 128. S. 111 kam und bei Volckmar, Kurhessisches Ch.-B. 1865 erhalten ist.[1])

---

[1]) Alle weiteren Melodien, die für unser Lied noch veröffentlicht worden sind: 13. von

Was traur ich doch? Gott lebt ja noch, Choral. Dieses Trostlied des Rats- und Stadtkonsulenten Dr. Johann Höfel zu Schweinfurt erschien in seiner Musica christiana 1634 und kam von da namentlich in die Gesangbücher seiner fränkischen Heimat.[1]) Dort erhielt es auch seine erste eigene Melodie in des älteren G. Falck in Rothenburg a. T. „Seelen-Cymbeln". 1672. S. 606, die jedoch keinen Eingang fand.[2]) — Eine zweite Weise brachte König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 369; sie ist wohl von König selbst erfunden und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1229. S. 925 erhalten. Es ist diese:



Noch eine dritte, neue Melodie von Friedrich Endhausen 1868, in dem von ihm bearbeiteten Hermannsburger Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 645. S. 243 ist:
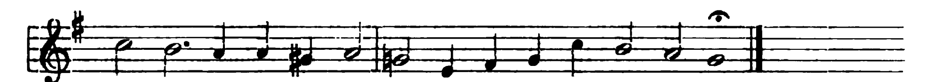


Joh. Adam Hiller, Choral-Melodien zu Gellerts Oden und Liedern. 1761. Nr. 5; 14. im Baden-Durlachschen Ch.-B. 1787. Anh. S. 117 und bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1109. S. 477; 15. im Kurpfälzischen G.-B. 1785. Nr. 435. S. 549 und dem zugehörigen Ch.-B. von Joh. Heinr. Böhner. Heidelb. 1785; 16. 17. von Joh. Christian Herrmann, Neues vollständiges Ch.-B. für Nassau-Usingen. 1805. S. 34, die erste davon noch bei Anding, Ch.-B. 1868; 18. von Joh. Heinr. Egli, C. F. Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Choralmelodien. Zürich 1789 (bis 1829). Nr. LIII. S. 180—185 und im Baseler G.-B. 1809. Nr. 357; 19. von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 295. S. 134; 20. von August Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 338. S. 262. 263, auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 355. S. 302; 21. von Aug Bergt bei K. E. Hering, 250 Choräle ꝛc. 4. Aufl. (1873). Nr. 129. S. 36 — haben keine kirchliche Verwendung gefunden und sind jetzt obsolet. Man findet die meisten derselben abgedruckt bei Zahn, Melodien II. S. 277—282.

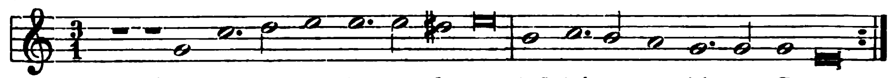
[1]) Vgl. Wetzel, Hymnop. I. 1719. S. 435. 436. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 139—141. Goedeke, Grundriß. 2te Ausg. III. S. 186.

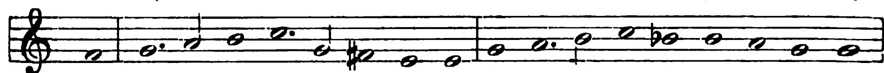
[2]) Diese, sowie zwei weitere fränkische Weisen aus dortigen Mskr.-Ch.-BB. (von Reinhardt in Uettingen 1754 und Buttstett in Rothenburg 1774) teilt Zahn, Melodien I. Nr. 1634. 1636 und 1637. S. 431. 432 mit.

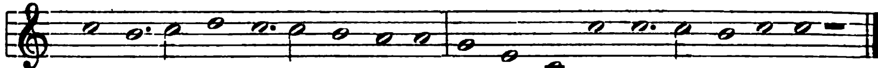
[3]) Layriz, Kern III. Nr. 579. S. 121 hat aus der Melodie des Burkhardt Waldis (Psalter 1553. Bl. 229) zum 126. Psalm „Herr Gott, wann du dein Volk Zion", die schon Joh. Georg Schott, G.-B. 1603. S. 806 für das Lied „Herr Gott, dich loben alle wir" benützt hatte, eine weitere Weise für unser Lied gebildet. Die Originalfassungen derselben aus Waldis und Schott vgl. man bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 66. S. 29 und Nr. 255. S. 134, sowie bei Zahn, a. a. O. I. Nr. 461. S. 134 und III. Nr. 4473. S. 86.
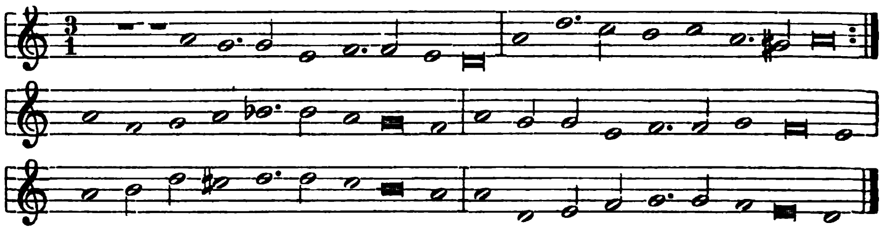


Was trotzest du, stolzer Tyrann, Choral. Paul Gerhardts Lied über den 52. Psalm fand, gleich manchen andern seiner Psalmlieder, nur wenig Eingang in die Kirchengesangbücher;[1]) daher erlangten auch die eigenen Melodien, die für dasselbe hervortraten, keine kirchliche Geltung. Die erste dieser Melodien von Joh. Georg Ebeling erschien in dessen Ausgabe der Lieder Gerhardts in „Das ander Dutzet". 1666 (Dedik. 1. Mai 1666), Nr. 14, und heißt:







Sie ist einzig in der Melodienbeigabe C. F. Beckers zu seiner Gerhardt-Ausgabe 1851 nochmals gedruckt worden. — Die zweite Melodie von Jakob Hintze erschien erstmals gedruckt in der aus der Berliner Praxis abgeleiteten „Geistlichen Wasserquelle" 1670, dann in von Hintze selbst geänderter, endgiltiger Fassung in der Editio XXIV der Praxis von 1690 so:



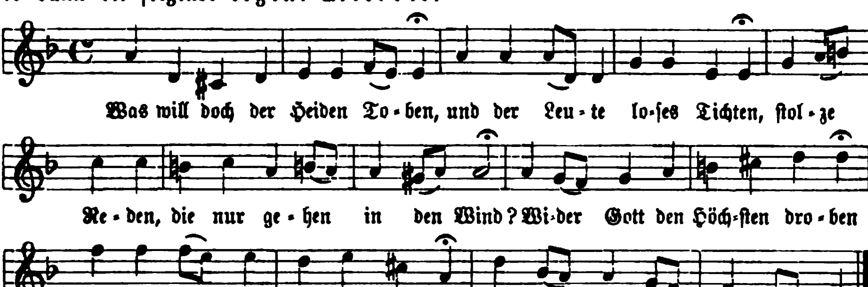
in welcher Fassung sie hier bis 1703 fortgepflanzt wurde. — Eine dritte und vierte Weise, erstere bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 369 und wohl von König erfunden, letztere von Friedr. Mergner in seinen Gerhardtliedern 1876. Nr. 71 sind bis jetzt nicht weiter beachtet worden.[2])

[1]) Nach Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 342. 343 stünde unser Lied nur in einem einzigen von 21 Berliner G.-BB. (nämlich der Praxis piet. melica von 1712), deren Inhalt er verzeichnet. Nach Zahn, Melodien IV. S. 236 scheint diese Angabe freilich nicht richtig zu sein: denn er weist das Lied auch in den Ausgaben der Praxis von 1675. 1679. 1684. 1690 und 1703 nach.

[2]) Vgl. diese beiden Melodien bei Zahn, a. a. O. IV. Nr. 6953. 6954. S. 236.

Was trotzest du Tyranne doch, Choral. Vgl. den Art. „Was rühmest du dich der Bosheit."

Was will doch der Heiden Toben, Choral. Das Lied über den zweiten Psalm von Michael Müller aus dessen „Psalmen Davids ꝛc." 1700. S. 2 wurde ins Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 530. S. 834 aufgenommen und auf die Melodie „Auf, Triumph, es kommt die Stunde" verwiesen. In der Melodienbeigabe zu diesem G.-B. „Einige Melodeyen ꝛc." c. 1710. S. 40 erhielt es dann die folgende eigene Melodie:
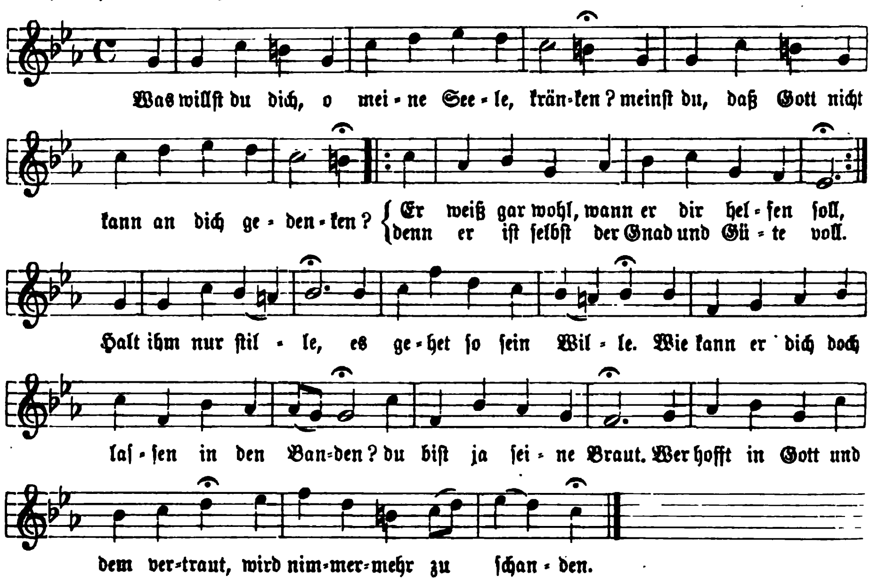


die jedoch nur bei Freylinghausen Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1318. S. 897. 1771. Nr. 1318. S. 854. 855 bis auf Grosse 1799 fortgepflanzt wurde.[1])

Was willst du dich, o meine Seele, kränken, Choral. Das Lied Dietrichs von dem Werder (1653), das z. B. im Alt-Dresdner G.-B. Nr. 575 noch in der Gegenwart erhalten ist, hat mehrere eigene Melodien hervorgerufen. Von ihnen stammt die erste noch bekannte[2]) aus Vopelius' Neu Leipziger G.-B. 1682. S. 790, wo sie mit „Incerti" überschrieben ist. Sie scheint ehmals in Leipzig kirchliche Geltung gehabt zu haben, da sie Seb. Bach mit einem Tonsatz versah, der in seinen Choralges. 3te Ausg. 1832. Nr. 241. S. 140 und in C. F. Beckers Ausg. 1843. Nr. 191 erhalten ist. — Eine zweite Weise aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 370, die wohl von König selbst herrührt, haben nur Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1221. S. 926 nochmals abdrucken lassen, sonst hat sie keinerlei Beachtung gefunden. — Aus zwei Dresdni-

[1]) Zahn, Melodien II. Nr. 4215. S. 637. 638 und III. Nr. 4915. S. 231 bringt die Weise zweimal und faßt sie das erstemal 6zeilig: 8. 8. 11. 8. 8. 7 gleich Freylinghausen 1741 und 1771, das andere mal siebenzeilig: 8.8. 4.7. 8.8.7.
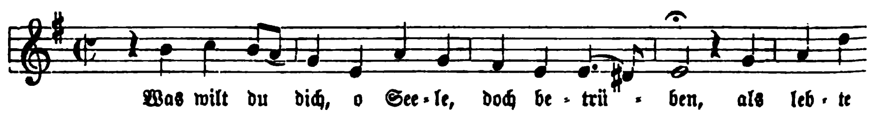
[2]) Auf dem Titel der „Vierundzwantzig Trostreichen Freudengesänge" von Dietrich von dem Werder. Leipz. 1653 ist bemerkt, dieselben seien „nach schönen und sehr beweglichen Melodeyen eingerichtet, nur mit Einer Stimme, jedoch von einem gar still lautenden Saitenspiel begleitet." Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 125—128. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 57. 58. Es bleibt noch zu untersuchen, ob nicht auch unser Lied dort schon eine eigene Melodie hat, und ob dies nicht etwa die bei Vopelius erscheinende ist.

schen Mskr.-Ch.-BB. von 1752 und 1761, sowie aus dem handschriftlichen Ch.-B. von G. A. Homilius 1780. Nr. 194 hat Zahn ferner eine dritte und vierte Melodie beigebracht,[1]) die aber über ihre Quellen nicht hinausgekommen und wohl kaum je kirchlich gebraucht worden sind. — Die folgende fünfte Melodie aus Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 184 (nicht Nr. 185, wie Zahn irrtümlich angiebt), wo sie ohne die Verzierungen heißt:

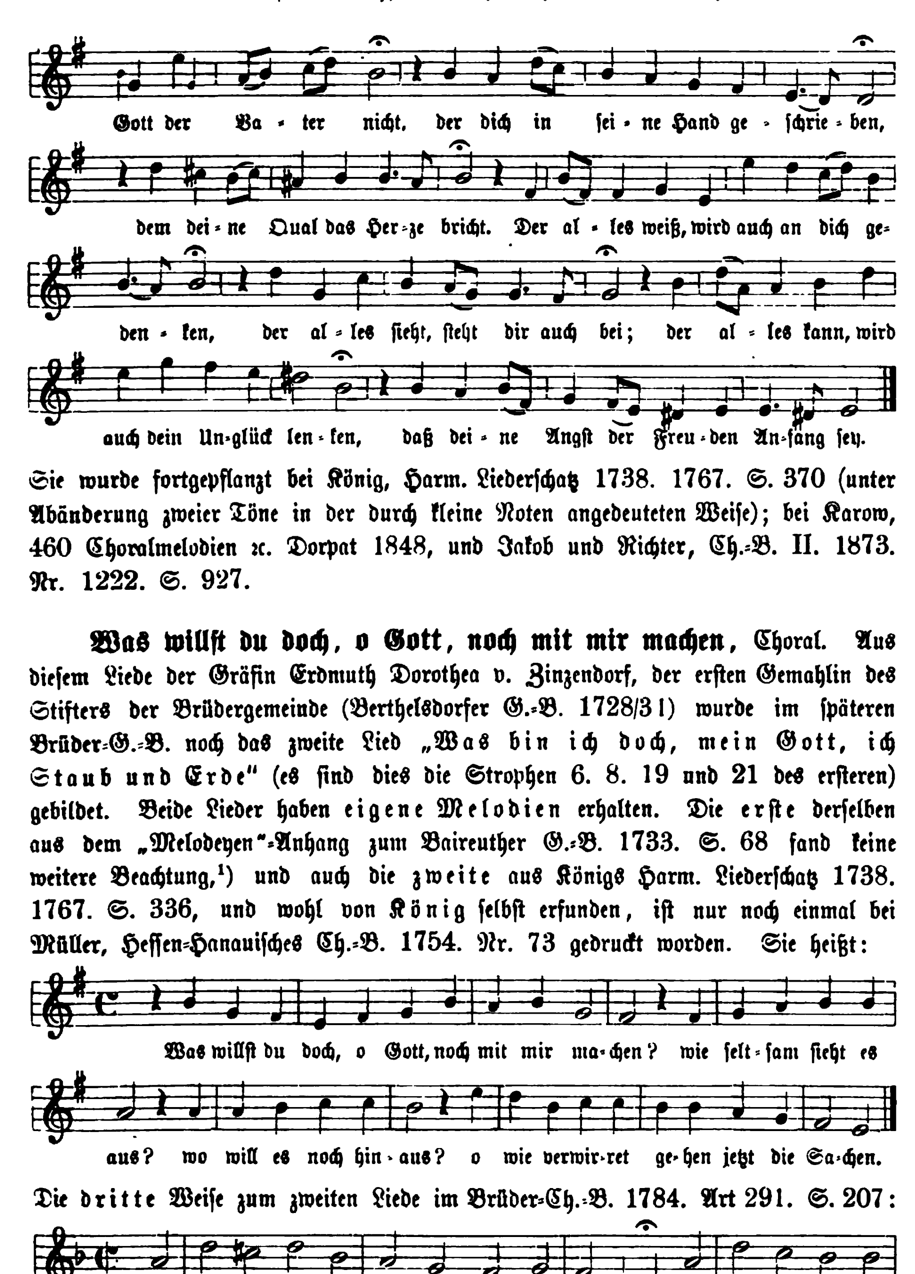


ist von Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 424. S. 154 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 398. S. 192, sowie von Volckmar, Ch.-B. 1863 für denselben Kreis von Gesangbüchern, für die Ritter gearbeitet hat, recipiert worden. Sie dürfte, falls das Lied überhaupt noch gesungen werden will, als dessen jetzige kirchliche Weise anzusehen sein.

Was willst du dich, o Seele, doch betrüben, Choral. Dieses Trostlied eines unbekannten Verfassers erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 501. S. 719. 720 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1073. S. 717. 1771. Nr. 1074. S. 681, auch noch bei Grosse, „Melodeyen" 1799) mit der folgenden eigenen Melodie:



[1]) Diese beiden, sowie auch die Melodien aus König und Bopelius finden Interessenten jetzt mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7844—7848. S. 580. 581.



Sie wurde fortgepflanzt bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 370 (unter Abänderung zweier Töne in der durch kleine Noten angedeuteten Weise); bei Karow, 460 Choralmelodien 2c. Dorpat 1848, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1222. S. 927.

Was willst du doch, o Gott, noch mit mir machen, Choral. Aus diesem Liede der Gräfin Erdmuth Dorothea v. Zinzendorf, der ersten Gemahlin des Stifters der Brüdergemeinde (Berthelsdorfer G.-B. 1728/31) wurde im späteren Brüder-G.-B. noch das zweite Lied „Was bin ich doch, mein Gott, ich Staub und Erde" (es sind dies die Strophen 6. 8. 19 und 21 des ersteren) gebildet. Beide Lieder haben eigene Melodien erhalten. Die erste derselben aus dem „Melodeyen"-Anhang zum Baireuther G.-B. 1733. S. 68 fand keine weitere Beachtung,[1]) und auch die zweite aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 336, und wohl von König selbst erfunden, ist nur noch einmal bei Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 73 gedruckt worden. Sie heißt:
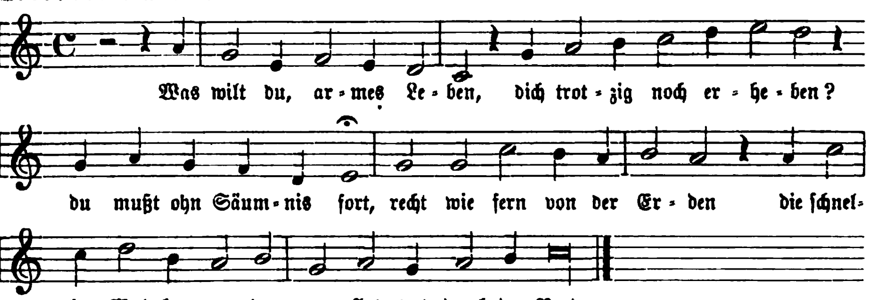
Die dritte Weise zum zweiten Liede im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 291. S. 207:

[1]) Man findet sie neu gedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 866. S. 231. 232.



hat in der Brüdergemeinde seitdem kirchliche Geltung; sonst fand sie nur noch in Goßner-Tscherlitzkys Ch.-B. Leipz. 1825. Nr. 121. S. 90 Aufnahme.

Was wilt du, armes Leben, Choral. Simon Dachs Sterbelied erschien in Heinrich Alberts Arien rc. III. Teil. Nr. 4 mit der folgenden eigenen Melodie von Albert:



Die Weise fand mit dem Lied Aufnahme in das Königsb. G.-B. und wurde in diesem, später in den preußischen Choralbüchern (auch Kühnau, Ch.-B. 1790. II. Nr. 190. S. 215 hat sie mit ausgeglichenem Rhythmus und geänderter Tonfolge aufgenommen) bei Reinhard-Jensen 1828. Nr. 126. S. 90. 91, Ritter, Ch.-B. für Preußen u. a. bis auf Sämann, Ch.-B. 1858 fortgepflanzt; das preuß. G.-B. von 1887 hat Lied und Melodie weggelassen. Andere Gesangbücher der Gegenwart, wie beispielsweise das württembergische von 1842 bringen noch das Lied ohne die Weise, indem sie jenes durch Erweiterung der Schlußzeile um zwei Silben — z. B. in Str. 1: „zerflattert durch den (rauhen) Nord" nach der Melodie „O Welt, ich muß dich lassen" singbar machen. Andrerseits ist auch Alberts Melodie zu andern Liedern verwendet worden: so bei Neumark, Fortgepfl. Musik.-Poet. Lustwald. 1657 zu dessen Lied „Ist Gott auf unsrer Seiten", bei Janus Passionale melicum. 1663 zu „Es lebt kein Mensch auf Erden" und im G.-B. der Böhm. Br. von 1694 und 1731 zu „Herr Jesu, Zwang der Höllen". — Eine zweite Melodie zu Dachs Lied von Peter Sohren im Musik. Vorschmack 1683. Nr. 989. S. 1264. 1265 ist spurlos vorübergegangen.[1])

Was wilt du dich betrüben, Choral. Johann Heermann (Devoti Musica Cordis. 1630. S. 90—92) hatte sein allgemein kirchlich gewordenes Lied

[1]) Vgl. diese bei Zahn, Melodien II. Nr. 4163. S. 621.
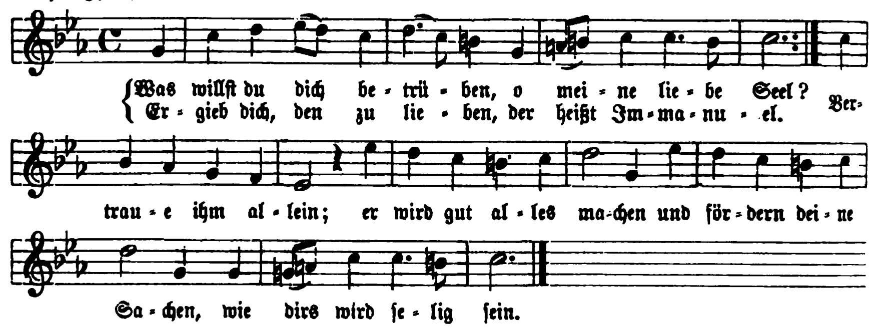
über das „Reimsprüchlein Herrn Georgii von Kottwitz auf Köben: Gott verlässet keinen“ auf die „Mel. Helft mir Gotts Güte preisen“, d. i. „Von Gott will ich nicht lassen“ gewiesen,[1]) und sie ist auch dessen kirchliche Weise geworden und geblieben. — Über sie und unser Lied hat Seb. Bach die Kantate „Was willst du dich betrüben“ zum 7. Sonntag nach Trinitatis (um 1735) geschrieben, die in der Ausg. der Bach-Gesellschaft Jahrg. XXIII. Nr. 107 und im Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XI. Nr. 107. S. 175—198 gedruckt ist. Es gehört dieses Werk zu einer Gruppe von Kantaten Bachs, in denen er — „überdrüssig der schalen Reimerei der madrigalischen Kantaten und darum gehaltvollere Texte suchend“ — ganze Kirchenlieder als freie Dichtungen zu Textunterlagen verwendete. Die den betreffenden Liedern kirchlich eigenen Melodien brachte er in den Anfangs- und Schlußchören voll zur Geltung, in über die andern Strophen geschaffenen Recitativen und Arien aber sah er entweder ganz von ihnen ab, oder ließ sie nur gelegentlich anklingen.[2]) Unsre Kantate beginnt mit einer Choralphantasie für Chor über die erste Liedstrophe, wobei der Sopran den Cantus firmus „Von Gott will ich nicht lassen“ führt; dann folgen ein Recitativ, eine Baß- und zwei Tenorarien über die 2. 3. 4. und 6. Strophe des Liedes, welche frei gestaltet sind, während die Sopranarie über die fünfte Strophe „mit einer geistreichen Phantasie über die ersten Choralzeilen beginnt, sich dann ungebunden als Arie weiter entwickelt und mit der letzten Choralzeile ganz schmucklos und einfach endet, gleichsam als sei die Phantasie des Komponisten zu ihrer Quelle zurückgekehrt.“ Den Schluß bildet eine Choralphantasie über die 7te Strophe, in die der Chor mit dem einfach gehaltenen Choral eintritt. — Außer der kirchlichen ist für unser Lied noch eine andre Melodie vorhanden, die in der Melodienbeigabe zum Freylinghausenschen G.-B. „Einige Melodeyen ꝛc.“ c. 1710. S. 33 erschien, dort aber als eine „alte“ bezeichnet wird. Es ist daher die Frage, ob sie unsrem Lied wirklich als eigene zugehört, oder schon früher mit einem andern verbunden war, wenn sie auch in einer solchen älteren Verbindung bis jetzt nicht aufgefunden worden ist. Der kirchlichen Weise gegenüber vermochte sie freilich nicht aufzukommen, und so erscheint sie denn schon in der Gesamt-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 475. S. 312 und 1771. Nr. 475. S. 297 auf Erdmann Neumeisters Lied „Was hilfts, daß ich mich quäle“, das dasselbe G.-B. II. 1714. Nr. 193. S. 277. 278 ohne eigene Melodie gebracht hatte, übertragen, und in Schlesien, wo sie sich von dem Mskr.-Ch.-B. des Kantors Wagner in Langenöls 1742 und Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 352 bis herab auf Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 109. S. 844 erhalten hat, gehört sie dem Liede „O Jesu

---

[1]) Vgl. Ph. Wackernagel, Joh. Heermanns geistl. Lieder 1856. S. 87. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 38. S. 51. 52. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 339.

[2]) Vgl. über diese ganze Gruppe von Kantaten und ihre musikalischen Besonderheiten die eingehende Darlegung bei Spitta, Bach II. S. 285—289.

mein Verlangen" von Zacharias Herrmann zu. Diese Melodie heißt bei Freylinghausen:



Weber, Georg, ein Kirchentonsetzer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der aus Mühlhausen in Thüringen gebürtig war und nachmals um 1568 zu Naumburg,[1]) dann 1588 und noch 1596 zu Weißenfels als Kantor wirkte. Er gehörte „einer deutschen Künstlergruppe an, die dem deutschen Psalmbuche Luthers ein volles Verständnis entgegenbrachte." „Man kann wohl Mühlhausen als den künstlerischen Herd dieser Psalmenkomposition betrachten: allein drei große Psalm-Sammlungen — unter ihnen eben die zwei von Weber — erschienen daselbst im Laufe eines Jahrzehnts von 1568—1578."[2]) Als Kantor in Weißenfels gab Weber 1588 ein zweites Werk mit vierstimmigen Sätzen über 50 Melodien „Geistlicher Lieder vnd Psalmen" heraus. Diese Sätze hatte er „gar kürtzlich vnd einfältig," sowie mit dem Absehen gesetzt, „den Coral im Diskant so viel müglichen zu behalten," denn sie waren „für die Knaben, so wöchentlich nach Currend gehen," bestimmt. Nachher bearbeitete er sie alle nochmals achtstimmig „vff zwey Chor zu singen" und edierte sie mit den vierstimmigen zusammen, jetzt wohl für den höheren Zweck des kirchlichen Gebrauchs, im Jahr 1596. — Diese Werke Webers sind:

1. Teutsche Psalmen des königlichen Propheten Davids mit vier, fünff vnd sechs Stimmen componirt durch Georg Weber, Cantor zu Naumburg. Mühlhausen in Thüringen. 4°. Erster Teil 1568. Ander Teil 1569. — 2. Geistliche Lieder vnd Psalmen des Ehrwirdigen ꝛc. Dr. Mart. Lutheri . . . Vnd anderer frommen Christen ꝛc. 1588. Mit vier stimmen gar kürtzlich vnd einfältig gesetzt durch Georgium Weberum, Cantorem zu Weissenfels. — 51 vierst. Tonsätze. — 3. Geistliche Deutzsche Lieder vnd Psalmen, aus dem Gesangbüchlein des werden vñ thewren Mannes

---

1) Seinen Geburtsort nennt Draudius, Bibl. Class. 1611. pag. 1620. Kantor zu Naumburg nennt er sich nach Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 208 auf dem Titel der Psalmen von 1568; Becker, Die Tonwerke ꝛc. 2. Aufl. 1855. S. 58 hat diese Angabe nicht.

2) Vgl. Kade, Die ältere Passionskomposition. 1893. S. 85. Das dritte der hier gemeinten Psalmwerke war: Josephus Schlegel, XII Psalmen aus der heil. Schrift 1578. Vgl. auch Becker, a. a. O.

Dr. M. Lutheri . . . Erstlichen mit 4 Stimmen, Jetzund aber alle mit 8 Stimmen vff 2 Chor zu singen componirt . . . Durch Georgium Weberum, Cantorem vnd Musicum zu Weissenfels. Anno 1596. 4°. 4 Stimmbücher, 102 Tonsätze über 51 Melodien, zu jeder den vierstimmigen von 1588 und einen neuen achtstimmigen.[1])

Weber, Georg, lebte von etwa 1650 an als „Vikarius und Succentor[2]) an der Domkirche" zu Magdeburg. Sonst ist über seine Lebensverhältnisse bis jetzt nur Unsicheres noch bekannt.[3]) Er war aus Dalen im Meißnischen Kreise und mag dort um 1620—1625 geboren sein. Wie der in ziemlich gleichem Alter mit ihm stehende Georg Neumark ging er später wohl der „harten Kriegsleuffte wegen" nach dem weniger vom Kriege beunruhigten Königsberg, um an der dortigen Universität zu studieren. Daneben bildete er sich unter den damaligen Meistern der Preußischen Tonschule, von etwa 1640 an, zum Musiker aus: zunächst unter Johann Stobäus, wie seine fünfstimmigen Tonsätze erweisen, dann unter dem mehr der neuen Richtung huldigenden Heinrich Albert, wie Webers arienmäßige Sätze darthun. Sein Hauptwerk, die „Sieben Theile Wohlriechender Lebensfrüchte," stellt überhaupt eine Nachahmung des bekannten Arienwerks von Albert dar. 1648 und 1649 ließ Weber dieses sein Werk in Königsberg drucken und gab es in Danzig in Verlag, und im Herbst 1650 kehrte er, einer noch vorhandenen Andeutung zufolge,[4]) nach der Heimat zurück, hatte aber auf dem Seeweg durch die Ostsee in „drey erschrecklichen Sturmwinden große Noht und Lebens-gefahr in 15. Tagen der Reise" zu erdulden. Bald danach scheint er die Anstellung in Magde-

---

[1]) Becker, a. a. O. S. 148 führt noch an: „Geistliche Lieder und Psalmen Lutheri vnd Anderer nach Ordnung der Jahreszeit für vier Stimmen. Weißenfels 1594. 8°." Das könnte nur eine Neuausgabe des Werkes von 1588 sein, aber Zahn, Melodien VI. S. 78 und 90 weiß von einer solchen nichts. In der Ausgabe von 1588 ist nach Zahn „nur die letzte Melodie wahrscheinlich eine neue von Weber erfundene." Vgl. diese Mel. „Es ist gewißlich an der Zeit" bei Zahn, a. a. O. III. Nr. 4500. S. 97; außerdem weist Zahn, a. a. O. I. Nr. 297d. S. 81 noch eine Umbildung der Hymnusweise „A solis ortus cardine" zum Lied „Vom Himmel kam der Engel Schar" aus dem Dresdn. G.-B. 1593. Nr. V als bei Weber 1588 zuerst vorkommend nach.

[2]) Nicht „Präcentor", wie Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 481 angiebt. „Succentor", von succinere = „danach singen", war der zweite Kantor, „Präcentor" der erste. „Succentor qui in ecclesia post Praecentorem sive principalem cantorem subsequenter canendo respondet."

[3]) Vgl. Wetzel, Hymnop. III. S. 361. — Müller, Die musik. Schätze der Bibliothek zu Königsberg 1870. S. 398, ebenso Mendel-Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 296 u. a. identificieren ihn fälschlicherweise mit dem älteren Kantor Georg Weber (vgl. den vorangehenden Art.) in Weißenfels.

[4]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 108. Anm., wo aus einem noch vorhandenen Stammbuch des Christoph Alt ein mit „Königsberg, den 28. Aug. 1650. Georgius Heinricus Weber, L. L. Stud." unterzeichnetes Gedenkblatt angeführt wird, das besagt: man möge „den Freund, ob er gleich in fremde Lande verreise, nicht vergessen."

burg erlangt zu haben; was aber später aus ihm geworden und wann er gestorben, ist nicht mehr bekannt: vielleicht starb er früh, da nach 1653 nichts von ihm mehr im Druck erschienen zu sein scheint. — Weber hat sich als Dichter geistlicher Lieder, als Erfinder von Melodien zu denselben und als Tonsetzer bethätigt. Ob er „in seinen gelungeneren Liedern Simon Dach an die Seite zu stellen" sei, ob seinen Melodien „Ursprünglichkeit und Frische" der Empfindung mangele und er in denselben „gegen Heinrich Albert zurückstehe," während er ihn „durch Gewandtheit im Tonsatz meist übertrifft" und namentlich in seinen fünfstimmigen Sätzen „Eccard und Stobäus in der Behandlung sich nähert"[1]) — das zu entscheiden, kann jetzt füglich dahin gestellt bleiben. Es genügt, zu wissen, daß Weber wenigstens in einem seiner Lieder „Nach dir, Herr, mich verlanget"[2]) und ebenso in einer seiner Melodien „Ach, du allerhöchste Freude" (vgl. den Art. im Nachtrag) im Kirchengesang noch fortlebt. — Seine Werke sind:

1. Sieben Theile Wohlriechender Lebens-Früchte eines recht Gott ergebenen Hertzen auff folgende Sieben Zeiten als Tägliche Jährliche Stündliche Augenblickliche auch bey Labens Liebens Scheidens oder Sterbens Zeit In niedriger Reim-Ahrt an das Licht getragen, mit gantz schlechten Melodeien bequemet, und zu 1. 2. 3. 4. 5 Stimmen zu singen; mit etlich beigefügten Symphoneien zu zwey Violinen und dem Basso Continuo gesetzet durch Georg Webern. 1649. 8°. — Teil 1—4 sind 1648, Teil 5—7 1649 in Königsberg bei Johann Reusner gedruckt und waren „Zu Dantzig bey Jacob Andreen zu finden." Die Teile 1 und 4—7 enthalten je 10, die Teile 2 und 3 je 16 Lieder (im ganzen 82) mit Melodien in mehrstimmigem Satz.[3]) — 2. Himmelsteigendes Dank-Opffer, welches Dem Drey-Einigen, waaren, großen und hochgelobten Gotte ꝛc. absonderlich auch, für gnädige Errettung, auß drey erschrecklichen Sturmwinden, großer Noht und Lebens-gefahr auff der See, in 15 Tagen, einer Reise geschehen, hiemit ꝛc. anzündet . . . George Weber. Leipzig, Bey Samuel Scheiben zu finden, gedruckt durch Quirin Bauchen, im Jahr 1652. 8°. 64 Bl. 13 Lieder und 13 Melodien mit Baß. — 3. Sieben Liebe- Lobe- vnd Dancklieder für die heylige Menschwerdung Jesu Christi, vnsers lieben Erlösers ꝛc. Durch George Weber. Bey anfahung deß 1653. Jahres. o. O. 8°. 7 Melodien mit unterlegtem Baß. — 4. Kampf und Sieg, Oder gantzer Lebenslauf eines recht Christlichen Kreutzträgers, in diß Theatral Poetisch Musicalische Werk gesetzt, Durch Georg Webern. Erstlich getrukkt zu Hamburg. 1652. 8°. 60 Bl.

---

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 156—158. Döring, a. a. O. S. 107—110.

[2]) König 1738 führte noch 6 Lieder von Weber an; das obige allein findet sich jetzt noch z. B. im Altmark-Priegn. G.-B. 1861. Nr. 901. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 95.

[3]) Daraus sind neu gedruckt: 2 vollständige Sätze bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 74. 75. S. 56—58, und drei Melodien bei Zahn, Melodien II. Nr. 3332. S. 372. Nr. 3887. S. 533. III. Nr. 4621. S. 136. — Döring, Choralkunde 1865. S. 90 berichtet irrtümlich, daß bei Webers Lied „Herr Jesu, aus Barmherzigkeit" im Königsb. G.-B. von Reusner 1675 auch seine Melodie von 1649 stehe. Es ist dort die Mel. „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" von Joh. Crüger (Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 54) auf Webers Lied übertragen.

Weber, Dr. Heinrich, verdienter schweizerischer Hymnologe und fleißiger Schriftsteller über Gegenstände evangelischer Kirchenmusik, ist am 6. Juni 1821 zu Zürich geboren. Er wuchs in einer sangeslustigen Familie auf und bereitete sich in den Schulen seiner Vaterstadt auf den Besuch der Universität vor, die er anfangs der vierziger Jahre bezog, um sich nach einigem Schwanken zwischen Philologie und Theologie dem Studium der letzteren zuzuwenden. Seit 1848 wirkte er in vier Gemeinden des Kantons Zürich als Pfarrer, gegenwärtig, seit Januar 1862 zu Höngg im Limmatthal unterhalb Zürich. Schon als Vikar beschäftigten Weber Studien über die Geschichte des ältesten Kirchengesangs; später wendete er sein Interesse und seine Arbeit hauptsächlich der Erforschung der geschichtlichen Entwicklung des Kirchengesangs im Kanton Zürich und der deutschen reformierten Schweiz zu. Im August 1878 beantwortete er vor der in Herisau versammelten schweizerischen Predigergesellschaft das Thema: „Ist die Erstellung eines gemeinsamen Kirchengesangbuchs für die deutsche reformierte Schweiz wünschenswert und möglich?“ mit einem entschiedenen Ja. Mit zwei Mitarbeitern arbeitete er dann auf Grund der vorhandenen kantonalen Gesangbücher und unter allseitiger Rücksichtnahme auf den Stand der hymnologischen Forschung ein Gesangbuch aus, dessen musikalischer Teil, in auf selbständigen Gemeindegesang berechnetem vierstimmigem Satz, durch den trefflichen, 1887 zu früh dahingeschiedenen Musikdirektor Gustav Weber wertvolle Ausgestaltung erhielt. Nach eingehender Prüfung durch Abordnungen der sieben teilnehmenden kantonalen Kirchenbehörden [1]) wurde das Buch im Juni 1889 einstimmig angenommen und verhältnismäßig rasch eingeführt. Dem neuen schweizerischen Gesangbuch, dessen Vater er ist, hat Weber neben einzelnen Versen die Übertragung von Zwinglis drei Liedern in der Pestzeit (Nr. 259) und das Bettagslied Nr. 84, sowie die Melodie Nr. 82 beigesteuert. Die theologische Fakultät der Universität Zürich hat diese hymnologischen Bestrebungen 1891 durch Erteilung der Doktorwürde an Weber geehrt. — Von seinen gedruckten hymnologischen Arbeiten sind zu nennen:

1. Der Kirchengesang Zürichs. Zürich 1866. J. Herzog. II u. 107 S. 8⁰. — 2. Das Züricher Gesangbuch. Seine Lieder und Weisen, allgemein faßlich erläutert. Zürich 1872. Friedrich Schultheß. 288 S. 8⁰. — 3. Geschichte des Kirchengesangs in der deutschen reformierten Schweiz. Mit genauer Beschreibung der Kirchengesangbücher des 16. Jahrhunderts. Zürich 1876. Friedr. Schultheß. 284 S. 8⁰. — 4. Hymnologische Blätter für die deutsche reformierte Schweiz. 10 Jahrgänge 1880—1889 (hauptsächlich die Interessen des neuen Gesangbuchs vertretend). — 5. Das neue Gesangbuch für die evang.-reformierte Kirche der deutschen Schweiz. Seine Lieder und Weisen auf Grund-

[1]) Die vier östlichen Kantone (St. Gallen, Thurgau, Glarus, Graubünden) konnten, weil sie erst 1870 sich zu einem gemeinschaftlichen Kirchengesangbuch (dem sog. „Drei Kantone G.-B.“ 1868, und durch den Hinzutritt von St. Gallen dem „Vierörtigen G.-B.“ 1870) vereinigt hatten, dabei nicht mitwirken. Die deutsche reformierte Schweiz besitzt darum jetzt 2, vorher 7 Kirchengesangbücher.

lage der neueren hymnologischen Forschungen allgemein faßlich erläutert. Zürich 1891. Friedr. Schultheß. XIII und 357 S. 8°. — 6. Choralbuch zum Gesangbuch für die evangelisch-reformierte Kirche der deutschen Schweiz. Für Orgel, Harmonium oder Klavier. Zürich (1890). Gebr. Hug. VIII und 116 S. hoch 4°. — Außerdem hat Weber in den 25 Jahren von 1867—1891 das Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich geschrieben, und darin 1872 das „Kirchenlied und Volkslied im 16. Jahrh." kurz besprochen, in den „Bildern aus der Geschichte der Tonkunst" (1887—1891) öfter die Kirchenmusik berührt, besonders im Jahrg. 1889 den evangelischen Kirchengesang.

Weberbeck, Christoph, ein alter Schulmeister und Organist zu Lindau im Bodensee, der zwar kaum noch die Orgelkunst Ulrich Steigleders, eines seiner Vorgänger in Lindau besessen haben wird, dagegen durch ein Liederwerk sich verdient gemacht hat. Er gab der St. Galler Seelen-Musik. 5. Aufl. 1712. S. 274 bis 440 fünfzig von ihm komponierte vierstimmige Liedsätze mit „untermischten Fugen und Sologesängen" bei, die sich dann bis zur neunten und letzten Ausgabe des Buches 1753 erhielten. Damit hat er teil an dem Verdienst, „mehr als ein Jahrhundert in Haus und Schule und in den Musik-Kollegien in St. Gallen Freude und Lust an guten deutschen Weisen erhalten" zu haben, einem Verdienst, das man nicht ohne Berechtigung diesem einst viel gebrauchten G.-B. (1682—1753) und seinem ersten Herausgeber, dem Rector Gymnasii in St. Gallen, Christian Huber, nachgerühmt hat.[1]) Weberbeck war am 23. Juli 1652 zu Lindau, wie es scheint in beschränkten Verhältnissen geboren. Denn der dortige Rat ließ ihn auf städtische Kosten in Kempten und Augsburg und zuletzt bei dem Kapellmeister Capricornus (Bockshorn) in Stuttgart die Musik erlernen.[2]) 1679 wurde er Organist und 1687 zugleich Lehrer an der deutschen Schule zu Lindau. Als 1706 ein Sohn von ihm starb, der Lehrer an der untersten Klasse der dortigen Lateinschule gewesen war, trat er an seine Stelle; doch scheint er da mit seinem Latein bald zu Ende gewesen zu sein, denn er wurde schon 1707 als Schulmeister pensioniert und behielt nur noch den Organistendienst. Am 2. Dezember 1719 trat er auch als Organist in den Ruhestand und wurde im Spital verpfründet. Sein Todesdatum ist nicht bekannt. — Zahn hat an verschiedenen Stellen seines Melodienwerks 17 Melodien Weberbecks aus der Seelen-Musik von 1712 mitgeteilt.

---

[1]) Vgl. Dr. Ernst Götzinger, Litteratur-Beiträge aus St. Gallen. 1870 und Allg. musik. Ztg. 1871. Nr. 7. S. 104. — An der Beigabe Weberbecks hatte übrigens auch sein Sohn Anteil: die Seelen-Musik bemerkt bei manchen Melodien ausdrücklich — z. B. Ausg. 1719. S. 434 —, sie seien aus „Weberbecks und Sohns Anhang".

[2]) Nach Sittard, Zur Gesch. der Musik am Württ. Hofe. 1890. I. S. 50—58 kam Capricornus am 6. Mai 1657 nach Stuttgart und starb daselbst am 12. Nov. 1665. Zur ersteren Zeit war Weberbeck, wenn anders sein Geburtsdatum, das Zahn, Melodien V. S. 439 ermittelt hat, richtig ist, erst annähernd 5, zur letzteren 13¼ Jahr alt. Da kann er seinen Unterricht nur in dessen allerletzter Lebenszeit genossen haben, oder ist etwa sein Todesdatum unrichtig?

Wecker, Georg Kaspar, der Vorgänger Johann Pachelbels als Organist an der Sebalduskirche zu Nürnberg, war in dieser Stadt am 2. April 1632 geboren. Sein früh erwachendes musikalisches Talent pflegte zunächst sein Vater, der „Instrumental-Musikus" Johann Wecker in der Nürnbergischen Kapelle; die weitere Ausbildung aber erlangte er in der trefflichen Schule Kindermanns. Schon „in seinem 16. Jahr konnte Wecker an Fest- und Feiertagen auf dem Chor zu St. Sebald das Regal schlagen," und im Alter von 19 Jahren wurde er 1651 Organist an der Walburgiskapelle.[1]) Bald rückte er an die Frauenkirche vor; 1655 aber folgte er seinem Lehrer Kindermann als Organist an St. Ägidien und endlich erlangte er 1686 als Paul Heinleins Nachfolger die „vörderste" Organistenstelle in Nürnberg, an St. Sebald, als deren Inhaber er am 20. April 1695 im Alter von 63 Jahren gestorben ist.[2]) — Wie bei den meisten seiner Nürnbergischen Zeit- und Kunstgenossen fehlen auch bei Wecker die Dokumente bis jetzt fast gänzlich, die einen Einblick in seine Thätigkeit und Bedeutung als Organist und Orgelkomponist gestatten würden.[3]) Dagegen gewähren 35 arienmäßige Melodien mit unterlegtem Baß, die in verschiedenen zu seiner Zeit in Nürnberg gedruckten geistlichen Liederbüchern vorliegen und von denen zwei, die eine in Hamburg, die andere in einem schwedischen Psalmbuch,[4]) wohl mehr durch Zufall, als um ihres besondern musikalischen oder kirchlichen Wertes willen, bis auf die Gegenwart gekommen sind, noch eine erwünschte Anschauung von Weckers künstlerischer Thätigkeit wenigstens in dieser einen Richtung. Diese Melodien aber treten unter denen der übrigen damaligen Nürnberger Sänger in keiner Weise, nicht im Guten, nicht im

[1]) Diese Kapelle auf der Burg wurde bis Ende des 18. Jahrh. zu evangelischen Gottesdiensten benutzt; neuestens ist sie den Katholiken eingeräumt worden. Vgl. Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten. 1890. S. 28.

[2]) Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 435. 436 hat Wecker freilich etwas schneller befördert als der Nürnberger Rat; er sagt: „A l'âge de dix-neuf ans il fut nommé organiste de l'église de Saint-Sébald, et il en remplit les fonctions jusqu' à sa mort." Reißmann hat dies, wie er gewöhnlich that, bei Mendel-Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 302 einfach übersetzt. — Walther, Musik. Lex. 1732. S. 646 nach Doppelmayers Histor. Nachricht von den Nürnb. Künstlern. S. 251. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 390—392. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 457—458.

[3]) Wenn er daher bei Schilling, Musik. Lex. VI. 1838. S. 834 „einer der größten Orgelspieler seiner Zeit" genannt wird, so ist das eben eine volltönende, aber durchaus hohle Phrase, und ich bin überzeugt, daß Schilling nie ein Werk Weckers gesehen hatte. — Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 148. 149 kannte nur eine einzige kleine Orgelfuge von Wecker, die er in seinem Beispiel-Bd. II. Nr. 79. S. 120 mitgeteilt hat. Sie ist „einfach und kurz, denen von Ernst Rembt zu vergleichen, auch klangbar und orgelmäßig wie diese."

[4]) In Schwenkes Mel.-Buch. 4te Ausg. Hamb. 1845. Nr. 109. S. 40 steht die Weise „Meine Seele Gott erhebt", in „Den svenska Psalmboken." Stockholm 1873 (Zahn, Melodien VI. S. 528) die Mel. „Merk, Seele, was du dir hast fürgenommen" von Wecker.

Schlimmen besonders hervor, sondern stehen auf derselben mittleren Durchschnittslinie wie jene. Einen besondern Ruf hatte Wecker als Lehrer seiner Kunst, und hier bezeugen die Namen von nachmals so tüchtigen Musikern wie Johann Krieger, Christ. Friedr. Witt, Nikolaus Vetter u. a., die seine Schüler waren, zur Genüge das Ersprießliche seiner Lehrthätigkeit. — In Gemeinschaft mit dem Buchdrucker Wolfg. Moritz Endter hat Wecker, dem die alte Art des Notendrucks mißfiel, auch einen neuen Notentypendruck erfunden, der mehr der damaligen Notenschrift ähnelte und in dem er dann zuerst das folgende Werk, das einzige von ihm bekannte, herstellen ließ:

1. XVIII geistliche Konzerte mit 2—4 Vocalstimmen und 5 Instrumenten ad libitum zu musicieren, auf die Fest-Tage des ganzen Jahres gerichtet, sammt Kirchweyh-, Abendmahl-, Hochzeit- und Begräbniß-Liedern. Nürnberg 1695. Endter.[1]) — 2. Die Arienmelodien Weckers stehen in folgenden Büchern: Arnschwanger, Geistl. Lieder. Nürnb. 1659: 4 Mel.; Nürnb. G.-B. 1677: 2 Mel.; Arnschwanger, Heilige Palmen ꝛc. Nürnb. 1680: 22 Mel., und im Poetischen Andachts-Klang. Nürnb. 1691: 7 Mel.[2])

Weckmann, Matthias, ein Schüler des Kapellmeisters Heinrich Schütz in Dresden und ein Organist, der bei seinen Zeitgenossen im 17. Jahrhundert in hohem Ansehen stand. Für uns ist bis auf weiteres sein Ruf freilich nur ein traditioneller, da kein einziges seiner Orgelwerke mehr bekannt und ein Heft anderer Instrumentalstücke („Kanzonen für 2 Violinen, 1 Fagott und Generalbaß"), das 1651 gedruckt erschien, wie es scheint noch nicht näher untersucht worden ist. Weckmann war 1621 zu Oppershausen in Thüringen als der Sohn des dortigen Pfarrers geboren, der ihn zunächst in der lateinischen und griechischen Sprache unterrichtete. Als in der Folge der Knabe sich im Besitz einer trefflichen Singstimme zeigte, brachte ihn der Vater um 1633 zum Kapellmeister Schütz in Dresden, der ihn unter die Kapellknaben aufnahm und als seine Stimme mutierte, in der Komposition unterrichtete.[3]) Einige Jahre nachher veranlaßte Schütz beim Kurfürsten, daß Weckmann, um das Orgelspiel zu erlernen, zu Jakob Prätorius (Schultz) in Hamburg in die Lehre gethan wurde. Er genoß den Unterricht dieses Meisters

[1]) So nach Gerber, Altes Lex. II. S. 778—780. Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 1855 erwähnt, so weit ich gesehen habe, dieses Werk nicht.

[2]) Einige von diesen Melodien sind jetzt neu gedruckt bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 206. S. 189 und Zahn, Melodien I. Nr. 937. S. 248. 249. Nr. 1202. S. 321. II. Nr. 3541. S. 431 und IV. Nr. 8067. S. 661.

[3]) Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 394 berichtete, daß Schütz den Knaben zuerst einem Giovanni Gabrieli übergeben habe, daß er ihn im Singen unterrichte. Damit kann natürlich nicht Schützens eigener Lehrer, der berühmte Gabrieli in Venedig gemeint gewesen sein, denn der war, wie Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 436 richtig entgegenhält, 1612 oder 1613 bereits gestorben. Aber vielleicht war damals ein Sänger dieses Namens in der Dresdner Kapelle; denn daß Weckmann in so frühem Alter nach Venedig geschickt worden sei, wie Fétis trotzdem festhalten möchte, ist doch sehr unwahrscheinlich.

während dreier Jahre 1637—1640[1]) und hörte zugleich Scheidemann und lernte von ihm. 1640, da Schütz noch in Kopenhagen war, kehrte Weckmann nach Dresden zurück und unterm 14. September 1641 wurde er als Hoforganist in die von Schütz neu eingerichtete Kapelle des Kurprinzen aufgenommen,[2]) und hatte in derselben zugleich die Kapellknaben unter sich und zu unterrichten. Bei einem Besuch in Dresden um 1645 lernte der Kronprinz von Dänemark Weckmann und seine Leistungen kennen und erbat sich ihn vom Kurprinzen als Kapelldirektor für seine Privatkapelle zu Nyköping. Als dann aber dieser sein neuer Dienstherr 1647 auf der Badereise nach Karlsbad zu Görbitz bei Dresden unerwartet starb, wurde die Kapelle aufgelöst und Weckmann kehrte in seine frühere Stellung in Dresden zurück. In die Zeit um 1650 fällt das durch Matthesons ausschmückende Erzählung besonders bekannt gewordene Wettspiel auf dem Klavier zwischen Froberger und Weckmann, aus dem dieser mit allen Ehren hervorging.[3]) Als 1654 der Organist Ulrich Cernitz an St. Jakobi in Hamburg gestorben war, wurde Weckmann zum Bewerb um diese Stelle aufgefordert und beteiligte sich auf Schützens Anraten beim Probespiel. Er wurde den andern Mitbewerbern, Wolfgang Weßnitzer, Johann Lorenzen und Albert Schop vorgezogen und trat 1655 die Stelle in Hamburg an, die er dann noch die letzten zehn Jahre seines Lebens inne hatte. 1667 machte er nochmals einen Besuch in Dresden und wurde von seinem ehmaligen Dienstherrn, der jetzt Kurfürst war, aufs freundlichste aufgenommen.[4]) In Hamburg begründete er 1668 noch das „große Collegium musicum", eine Konzertveranstaltung, die bald solchen Ruf erlangte, „daß die größten Komponisten ihre

[1]) Seiffert, Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft VII. 1891. 2tes Heft. S. 230 verlegt diese Lehrzeit auf 1635—1637, aber das dürfte wohl zu früh sein. Der Paßbrief vom 31. Juli 1637 hat sicherlich zugleich nach Hamburg gegolten und wenn Weckmann darin auch bereits „Musicus und Organist" genannt wird, so hieß das eben nur „angehender". Fürstenau, Zur Gesch. der Musik in Dresden. I. S. 26 läßt Weckmann auch bei „Scheidemann in Halle" lernen, und Ambros, Gesch. der Musik. IV. S. 468 schickt ihn gar „zu Jakob Prätorius in Königsberg in die Lehre."

[2]) Vgl. Fürstenau, a. a. O. I. S. 24. 25. Die seitherige allgemeine Annahme — vgl. z. B. v. Dommer, Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 405. Schwenke, Signale 1870. S. 866. 867 u. v. a. — Weckmann sei Hoforganist des Kurfürsten Johann Georg I. gewesen, hat zahlreiche irrige Angaben veranlaßt. Der Kurprinz, der als Johann Georg II. seinem Vater erst am 8. Okt. 1656 in der Regierung folgte, hielt sich seit 1641 eine eigene Kapelle, und ihr gehörte Weckmann an, bis er nach Hamburg berufen wurde.

[3]) Der Vorgang wird jedenfall in die Zeit der aktenmäßig festgestellten zweiten Dienstpause Frobergers in Wien, die von 1645—1653 dauerte zu verlegen sein. Vgl. die Erzählung bei Mattheson, a. a. O. S. 396. Gerber, Altes Lex. II. S. 782. 783. Fürstenau, a. a. O. I. S. 9, und gegen Matthesons Ausschmückung Ambros, a. a. O. IV. S. 467—469.

[4]) Der Kurfürst erwies ihm noch die besondere Gunst, daß er seine beiden Söhne zu Wittenberg frei studieren ließ. Doch starben beide jung: „der älteste als ein Studiosus Theologiae, der jüngere als ein galanter Organist in Leipzig, samt ihrer Schwester, im ledigen Stand." Vgl. Mattheson, a. a O. S. 398. Fürstenau, a. a. O. I. S. 16. 17.

Namen derselben einzuverleiben suchten.[1]) Nicht lange mehr durfte sich jedoch Weckmann dieser seiner Schöpfung freuen: er starb schon 1674, erst 53 Jahre alt, und unterm 26. November 1674 wurde Heinrich Friese als sein Nachfolger zum Organisten an St. Jakobi in Hamburg erwählt.

Wedemann, Wilhelm, Hoforganist und Musiklehrer am Seminar zu Weimar, war am 24. Juli 1805 zu Udestedt bei Erfurt als der Sohn des dortigen Organisten und Lehrers an der Mädchenschule geboren. Da sein Vater frühzeitig starb, so erhielt er den elementaren Schul- und Musikunterricht von dessen Nachfolger Stolze. 13 Jahre alt kam er 1818 auf das Gymnasium zu Erfurt, wo ihn H. W. Stolze im Klavierspiel und Generalbaß unterrichtete und er zugleich als Mitglied des Singchors unter J. J. Müller lernte. 1822 bezog er das neugegründete Lehrerseminar zu Erfurt und genoß hier noch den Orgelunterricht Mich. Gotth. Fischers. Nachdem er von 1824 an als Hauslehrer in Erfurt thätig gewesen war, wurde er 1827 Organist und Elementarlehrer zu Buttstedt und 1832 Organist an der Hofkirche und Musiklehrer am Lehrerseminar zu Weimar. Hier starb er jedoch schon am 27. August 1845, wenig über 40 Jahre alt. — Wedemann besaß ein bedeutendes praktisches Geschick für den elementaren Musikunterricht und seine dahin einschlagenden Werke für Schulgesang, Klavier- und Orgelspiel haben großen Anklang gefunden und sind zum Teil in vielen Auflagen verbreitet worden. Hier haben wir die für Orgel anzuführen:

1. Praktisches Orgelmagazin enthaltend eine Sammlung der gangbarsten und wertvollsten Choral-Melodien mit mehrfach veränderter harmonischer Begleitung und vielen Zwischenspielen, leicht ausführbaren Modulationen, nebst allen den Orgelsätzen, welche bei Intonationen, bei der Feier des heiligen Abendmahls rc. vorkommen. Ein Hülfsbuch zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, wie auch zum Studium für angehende Orgelspieler. Im Verein mit G. Töpfer, E. Hentschel und mehreren andern Orgelkomponisten herausgegeben rc. 2. revidierte Auflage. Weimar 1862. Bernh. Friedr. Voigt. VI u. 210 S. qu. gr. 4°. 70 Choräle, je in mehrfacher Bearbeitung (gewöhnlich: der Choral, dann 1te, 2te, 3te Veränderung), 46 Nrn. von Wedemann, 18 Nrn. von Töpfer, 3 Nrn. von Hentschel, 2 Nrn. von A. Michel, Seminarlehrer in Gotha, und 1 Nr. von Kühmstedt. — 2. Der Lehrmeister im Orgelspiel. 112 kurze und leichte Übungsstücke in den bekanntesten Dur- und Molltonarten, und 76 leichte Choralvorspiele. Zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst und zum Studium für angehende Orgelspieler rc. 2 Abtl. Erfurt, G. W. Körner. O. J. (in 7 Auflagen erschienen). — 3. Orgelstücke in den verschiedenen Sammlungen G. W. Körners (Orgelfreund rc.), in Greßlers Orgelschule rc.

---

[1]) Vgl. v. Dommer, Die deutsche Oper in Hamburg. Allg. musik. Ztg. 1864. Nr. 13. S. 221, wo übrigens Weckmann irrtümlich als „Kantor" statt als Organist bezeichnet ist. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg 1890. S. 60. Anm. 1.

Weeber, Johann Christian, Musikoberlehrer am Seminar und Musikdirektor an der Stadtkirche zu Nürtingen in Württemberg, war am 4. Juli 1808 in Warmbronn bei Stuttgart als der Sohn des dortigen Schulmeisters geboren. Nachdem er sich zum Lehrer ausgebildet und speciell musikalische Studien unter der tüchtigen Leitung Joh. Georg Wellers (vgl. den Art.) in Vaihingen gemacht hatte, wirkte er von 1825 an zunächst als Lehrgehilfe in Metzingen, machte dann unter Kochers Leitung in Stuttgart weitere musikalische Studien und kam 1831 als Musiklehrer an die von dem Pfarrer Valentin Strebel (vgl. den Art.) gegründete und geleitete Erziehungsanstalt in Stetten. Hier benützte er die sich ihm bietende Gelegenheit zu seiner musikalischen Weiterbildung mit regem Eifer und bestem Erfolg,[1]) und es konnte ihm daher 1843 die Stelle des Musiklehrers an dem neuerrichteten Lehrerseminar in Nürtingen übertragen werden, wozu 1845 noch die weitere Stelle des Organisten und Musikdirektors an der dortigen Stadtkirche kam. Auf diesem Posten hat Weeber dann lebenslang unermüdlich und mit treuem Fleiß der musikalischen Bildung der Seminaristen gedient und durch weitere Veranstaltungen, wie die 1856 von ihm ins Leben gerufenen und bis 1875 geleiteten Lehrergesangfeste und die von ihm für dieselben bearbeiteten Sammlungen kirchlicher Musik, die musikalische Fortbildung der württembergischen Lehrer nach Kräften zu fördern gesucht. Solch verdienstliches Wirken trug ihm allgemeine, hohe Achtung ein, die 1868 anläßlich der 25jährigen Gründungsfeier des Nürtinger Seminars in seiner Ernennung zum Königl. Musikdirektor, und bei Gelegenheit seines 50jährigen Lehrerjubiläums 1875 in der Ehrung mit dem Titel eines Königl. Professors auch offiziell zum Ausdruck kam. Am 28. März 1877 starb er zu Nürtingen im 69sten Jahr seines Alters. — Von Weebers im Druck erschienenen musikalischen Arbeiten war wohl die gemeinschaftlich mit dem Pfarrer Friedr. Krauß herausgegebene Sammlung „Kirchliche Chorgesänge“ die verdienstlichste, namentlich dadurch, daß sie neben den schon aus v. Winterfeld und der Berliner Musica sacra bekannten Stücken, auch eine Anzahl Werke der älteren englischen Kirchenmusik zuerst in Deutschland bekannt machte.[2]) Am meisten Verbreitung in den württembergischen Lehrer-

[1]) Strebel, Ein musikalisches Pfarrhaus, gezeichnet von seinem alten Haupte. 1886. S. 65. 66 sagt hierüber: „Der Musiklehrer Weeber war ein fertiger Klavierspieler und that das Seine als Klavier- und Singlehrer; aber was Geschmack und tiefere musikalische Bildung betrifft, war viel zu wünschen. Von den Schätzen der älteren Musik, von Händel, Bach, von den italischen Meistern hatte er keine Ahnung. Aber der junge Mann war bildsam und empfänglich für das, was ihm noch fehlte, nicht schon fertig, sondern zum Weiterlernen bereit. So ging er denn auch auf das, was wir ihm bieten konnten, gerne ein, und es war eine Freude zu sehen, wie sein wirklich vorhandener musikalischer Sinn mehr und mehr erwachte, wie die Gewalt der Töne aus den alten Meisterwerken ihn ergriff und wie sein Geist, der bisher nur mit moderner Musik genährt worden war, sich an dem Leben in Bachs und Händels Werken erquickte und stärkte.“

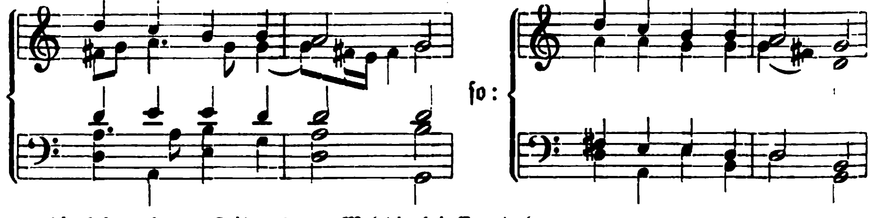
[2]) Die Herausgeber waren hiezu durch den Prof. Ludwig Ganter in Stuttgart in den

gesangvereinen erlangten Weebers „Kirchliche Männerchöre". Gerade sie jedoch sind weder vom Standpunkt des Musikers, noch auch von dem des Liturgikers aus gänzlich unanfechtbar. Der Musiker weiß, daß jedes Bearbeiten von für gemischten Chor gesetzten Originalien für den Männerchor unter allen Umständen sein Mißliches hat und kaum je ohne Kränkung des Originals abgeht. Und Weeber hat sich dabei Freiheiten gestattet, die kaum angehen: er hat nicht nur die Harmonie mancher Originale in ungerechtfertigter Weise geändert, sondern sogar neue Flicken hinzukomponiert.[1]) Der Liturgiker aber wird, wenn er hier (I. Nr. 34. S. 28. 29. Nr. 57. S. 46. 47) die altkirchliche Gesangsformel des Vaterunsers und der Einsetzungsworte für vierstimmigen Männerchor bearbeitet findet, zu erinnern haben, daß diese Melodie zum kirchlichen Accentus gehört, also allein vom Liturgen an der ein für allemal feststehenden Stelle in der Abendmahlshandlung gesungen werden darf, aber durchaus nicht zum beliebigen Umsetzen für den Chor und gar für Männerchor zur freien Verfügung steht. Er wird ferner noch bemerken, daß auch die hier in gleicher Weise verwendeten altliturgischen Gesangsformulare des Kyrie. Gloria, Agnus Dei u. a., obwohl sie dem kirchlichen Concentus zugehören, doch nicht in taktmäßiger Fassung für Männerchor gesetzt werden können, wenn anders nicht der kirchlich-liturgischen Stilmäßigkeit ins Gesicht geschlagen werden will.[2]) — Die
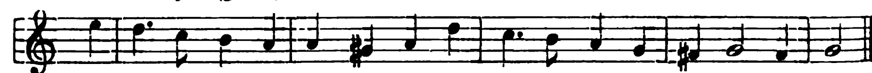
---

Stand gesetzt, der während eines längeren Aufenthalts in England sich eine größere Sammlung dortiger alter Musik angelegt hatte, die er ihnen zu benützen gestattete.
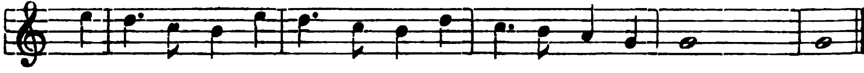
[1]) In dem für vierstimmigen Männerchor bearbeiteten fünfstimmigen Festlied „Freu dich, du werte Christenheit" von Johann Eccard z. B. harmonisierte Weeber II. Nr. 14. S. 15 das Original:



und die beiden letzten Zeilen, deren Melodie bei Eccard lautet:



gestattete sich Weeber ohne weiteres so zu verändern:



vgl. auch Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 1. S. 4.

[2]) Welche Begriffsverwirrung über das, was kirchlich stilmäßig ist und was nicht, das Vorgehen Weebers bereits angerichtet hat, mögen nur zwei Beispiele zeigen. Ich selbst habe vor einigen Jahren bei einem Kirchengesangfest des Württ. Kirchengesang-Vereins von einem Chor von Seminaristen und unter der Direktion des ersten Seminarmusiklehrers, der in seinem

von Weeber selbst komponierten kirchlichen Gesangstücke, die er seinen Sammlungen ebenfalls einverleibt hat, sind archaisierend der älteren Vokalmusik nachempfunden, aber einfach-würdig und im Gottesdienst wohl brauchbar, wenn man diejenigen ausnimmt, die eben wieder vom liturgischen Standpunkt aus unmöglich sind, weil ihre Texte nicht vom Chor, sondern allein vom Liturgen gesungen, resp. gesprochen werden dürfen. Kocher hat in seine Choralsammlungen auch sechs von Weeber erfundene Melodien aufgenommen, von denen aber bis jetzt keine in kirchlichen Gebrauch gekommen ist. In seinen zahlreichen Orgelstücken endlich wandelte Weeber in den etwas ausgetretenen und flachen Bahnen der Rinckschen Schule. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauch beim evang. Gottesdienst, aus älterer und neuerer Zeit (mit Friedr. Krauß). Stuttg., Ebner. gr. 8°. I. 32 S. 42 Nrn. II. 32 S. 31 Nrn. III. 32 S. 19 Nrn. IV. 38 S. Fol. 28 Nrn. — 2. Sammlung leichter kirchlicher Gesänge als Vorschule zu den kirchl. Chorgesängen. Ebendas. 1858. gr. 8°. I. IV u. 24 S. 36 Nrn. II. IV und 28 S. 38 Nrn. — 3. Kirchliche Männerchöre aus alter und neuer Zeit zur Pflege des edleren Kirchengesangs. Ebend. gr. 8°. I. 1856. IV und 80 S. 84 Nrn. II. 1868. IV und 76 S. 73 Nrn. — 4. 50 zweistimmige geistliche Gesänge aus älterer und neuerer Zeit. Op. 11. Ebendas. — 5. Pfingstgruß für 4stimm. Männerchor. Ebendas. — 6. 6 Nachspiele für die Orgel. Op. 6. Offenbach, André. — 7. 6 Fest-Nachspiele für die Orgel. Op. 7. Mainz, Schott. — 8. 12 Orgelpräludien. Op. 8. Offenbach, André. — 9. 10 Adagios für Orgel. Ebendas. — 10. Tonsätze für Orgel zum kirchlichen Gebrauch. Op. 21. Stuttgart, Ebner. — 11. Choralvorspiele für Orgel. Op. 22. Ebendas. — 12. Choralfiguration über „O Jerusalem, du Schöne". Op. 15. Stuttg., Zumsteeg. — Die sechs Choralmelodien von Weeber sind: Ist Gott für uns in aller Pein. Kocher, Stimmen 1838. Nr. 407. S. 558. Zionsharfe 1855. I. Nr. 407. S. 187; Gehe hin in deine Kammer. Das. 1838. Nr. 661. S. 672. 673. 1855. I. Nr. 1007. S. 472; Dein ist das Licht. Das. 1855. I. Nr. 874. S. 407; Süß ists, für ein ewges Leben. Das. 1855. I. Nr. 949. S. 445; Hosianna! Davids Sohn. Das. 1855. I. Nr. 950. S. 446;[1]) Jauchzet all, ihr Frommen. Das. 1855. I. Nr. 951. S. 446.
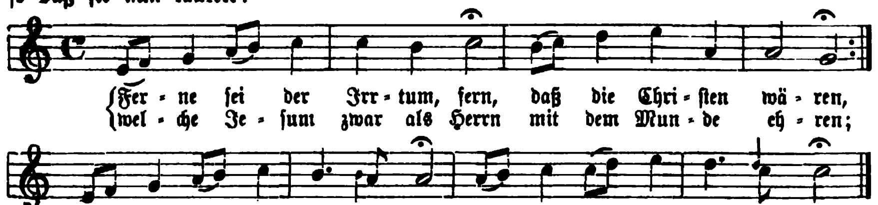
Kreise als Kirchenmusiker sogar besonderes Ansehen genießt, die bei Weeber I. Nr. 55. S. 45 für Männerchor gesetzte altliturgische Kyrieformel mit allen aufs äußerste zugespitzten Effektmitteln modern-naturalistischer Dynamik vortragen hören. Ferner berichten die „Nachrichten vom Evang. Kirchengesang-Verein für Württ." 1889. S. 4, daß bei dessen Gesangfest in Waiblingen am 11. Sept. 1888 der „Nürtinger Seminaristenchor" die Einsetzungsworte gesungen habe und fügen ausdrücklich bei, gerade diese Nummer sei „besonders ergreifend" gewesen. — Solche Dinge sind freilich nur in Württemberg möglich, wo in der rationalistischen Zeit die letzten Stücke liturgischer Musik, die nach dem Zeugnis des Stötzelschen Choralbuchs im vorigen Jahrhundert auch in dieser Kirche noch lebten, durch Leute wie Knecht und Kocher gründlich hinausgeworfen wurden, um deren eigenen zweifelhaften Elaboraten Platz zu machen.

[1]) Diese Weise kommt in ihrem Aufgesang fast ganz mit der Melodie „Jesus meine

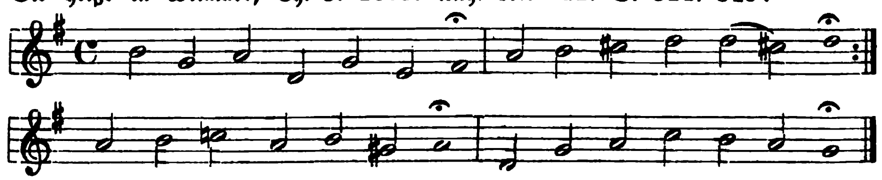
Weg, du lüstre Sündenwelt, Choral. Zu diesem Liede Franz Joachim Burmeisters schrieb Johann Rudolf Ahle, Arien. 3tes Zehn. 1662. Nr. 7 eine Arienmusik, deren Melodie zunächst in Mühlhausen in den Gemeindegesang kam und in den dortigen handschriftlichen Ch.-BB. von 1733 und 1775, sowie im gedruckten Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt 1834. Nr. 117 fort erhalten wurde. Sie heißt:



Demme, Neue christliche Lieder 1799. Nr. 25. S. 38 unterlegte dieser Melodie sein Lied „Ferne sei der Irrtum, fern" und bildete ihren zweiten Teil um, so daß sie nun lautete:
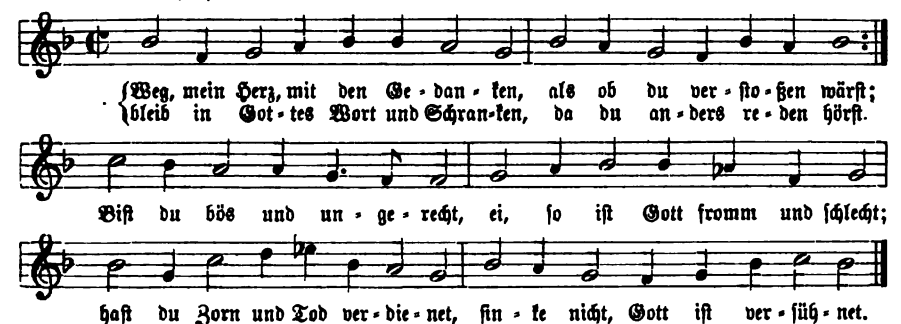


In dieser Fassung, sowie mit noch weiteren Änderungen fand sie Aufnahme im Altenb. Mel.-Buch von Döring 1815; bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 974. S. 428; Müller, Rudolst. Ch.-B. 1840; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 525. S. 450 und in Gebhardis Taschen-Ch.-B. 1880. Nr. 309. S. 175. — Eine zweite Melodie zu dem Burmeisterschen Lied stammt aus den Erfurter Mskr.-Ch.-BB. c. 1760. 1790 von Kittel und ist vielleicht von diesem selbst erfunden. Sie heißt in Weimars, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 122. S. 314. 315:
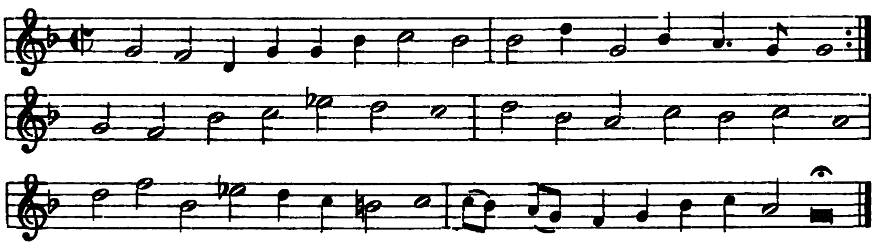


und steht weiter noch bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 676. S. 308. 309.

Zuversicht" von Friedr. Funck im Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 540. 1694. Nr. 552. S. 316. 1695. Nr. 552. S. 439 überein. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 3433. S. 400. Doch schreibt sie Kocher, Zionsharfe 1855. I. S. 557 „Chr. Weeber" zu und dieser selbst nimmt sie in den Kirchl. Männerchören II. 1868. S. 16 als sein Eigentum in Anspruch.

Weg, mein Herz, mit dem Gedanken, Choral. Dieses allgemein verbreitete Lied Paul Gerhardts — „ausgezeichnet durch viele Segenswirkungen," so daß Schamelius von ihm bezeugte, es sei durch dasselbe schon „Mancher von seiner Sündennot errettet worden"[1]) —, ein „Trostlied von der Buße, aus dem 15. Cap. Lucae," ist, da es schon in der dritten Ausg. der Praxis piet. mel. (1648). S. 65 erschien, eines der ältesten Lieder des Dichters. Es war von Anfang an auf die Melodie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" verwiesen und sie ist auch seine kirchliche Weise geblieben, so daß die in der Folge hervortretenden eigenen Melodien keinerlei Bedeutung, am wenigsten aber kirchliche Geltung zu erlangen vermochten. — Die erste dieser eigenen Melodien von Johann Georg Ebeling, in dessen Ausgabe der „Geistlichen Andachten. Das Achte Dutzet." 1667. Nr. 94, ist:
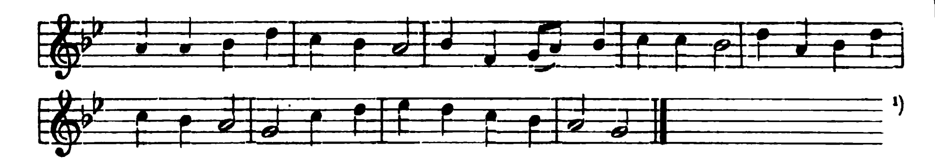


— Eine zweite Weise von Peter Sohren, in dessen G.-B., der Frankfurter Praxis 1668. Nr. 404 (hier später, z. B. 1680. Nr. 71. S. 81. 1693. Nr. 76. S. 86, weggelassen und durch die Verweisung „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" ersetzt) und Musik. Vorschmack 1683. Nr. 415. S. 533, heißt:



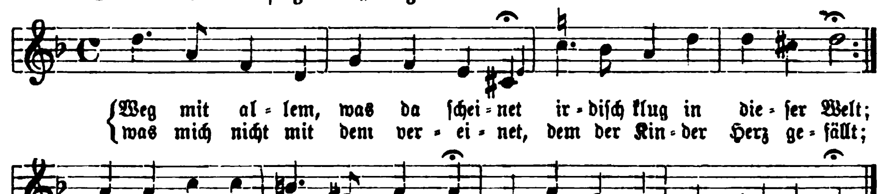
— Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 371 erschien die folgende dritte Melodie, die vermutlich von König selbst gesungen ist:



[1]) Vgl. Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 593. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II, S. 340. Bachmann, Paulus Gerhardt. 1866. S. 53.



Weg mit allem, was da scheinet, Choral. Joachim Neanders Lied „Der von Gott Gelehrte Job. XXVIII, 28.“ brachte in den „Bundes-Liedern“. 1680. S. 74—77 die folgende „Eigene Melod.“ mit:



wel - cher ist ein Gott von Mach - ten, un - be - greif - lich zu be - trach - ten.

die, um dieser ihrer Bezeichnung willen, gerne Neander selbst zugeschrieben wird.[2]) Sie hat mit dem Lied einige Verbreitung erlangt und findet sich mit kleinen Änderungen bei Mich. Müller, Psalm- und Ch.-B. 1719. Nr. 151 (als „B. M.“ d. i. Bremer Melodie); Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 376. S. 161; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 404; Reform. G.-B. Zweiter Teil. Lippstadt 1738 (zu „Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen“); Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 271; Elberf. ref. G.-B. 1824. 1836. Nr. 250. S. 283. 284 u. a. — Die weiteren eigenen Weisen, die für unser Lied noch hervorgetreten sind, haben keine Beachtung gefunden.[3]) Die kirchliche Weise des Liedes ist „Herr, ich habe mißgehandelt.“

Weh deme, welcher sich betrügt, Choral. Das Lied eines unbekannten Verfassers von der „Nothwendigkeit eines wahren Christenthumbs“ brachte bei seinem
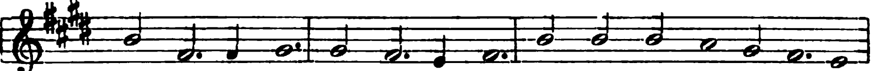
[1]) Eine weitere, nicht choralmäßige Melodie von Johann Kaspar Bachofen, Musikl. Halleluja 1727. S. 214 (bis Ausg. 1803. Nr. CXLIX. S. 348. 349 erhalten), teilt Zahn, Melodien IV. Nr. 6600. S. 119 mit, und noch eine neue Melodie von Friedr. Mergner steht in dessen „Paul Gerhardts geistliche Lieder in neuen Weisen.“ Erlangen 1876.

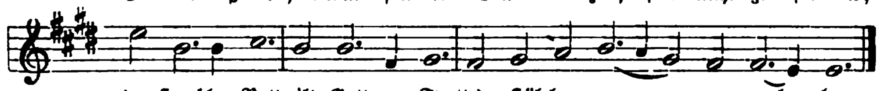
[2]) Es wird dies jedoch dadurch unsicher, daß in den „Bundes-Liedern“ 1680 ꝛc. S. 191 z. B. auch die Weise „Großer Prophete, mein Herze begehret“ ebenso mit „Eigne Melod.“ bezeichnet, und daher Neander bis heute als Eigentum zugeschrieben wird, während sie in Wirklichkeit eine entlehnte ist. Vgl. den Nachweis in Bezug auf diese Melodie in unsrem Art. „Eins ist not! ach Herr, dies eine“ im Nachtrag.

[3]) Nur anmerkungsweise führen wir diese Melodien noch an: 2. die von G. Christoph Strattner in den „Bundes-Liedern“ von 1691. Nr. 20. S. 64. 65 an; 3. die des Anhalt-Bernb. G.-B.s von 1720 ꝛc. Nr. 313; 4. die von Joh. Ludwig Steiner, Neues G.-B. 2ter Teil. Zürich 1735. Nr. CCXLVII. S. 790. 791, und 5. die des Chur-Pfälz. Reform.

Erscheinen im Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 1202 die folgende eigene Melodie von „F. F.“, d. i. Friedrich Funck mit:







Sie wurde im Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 1239. S. 749 und 1695. Nr. 1239. S. 1034 fortgepflanzt, kam von da auch in die Frankf. Praxis 1693. Nr. 660. S. 762. 1700 und stand in vierteiligen Takt umgesetzt noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 290.

Weichmann, Johann, Kantor an der altstädtischen Kirche zu Königsberg und ein Glied der jüngeren preußischen Musikerschule, war am 9. Januar 1620 zu Wolgast in Pommern geboren. Sein Vater Simon Weichmann (Wichmann), Sekretär des Fürsten Philipp zu Wolgast, starb 1633 und die Mutter, Ursula geb. Buchmann, heiratete in zweiter Ehe den Magdeburgischen Patrizier Georg Wagner, der Hauptmann in schwedischen Diensten war. Weil sie diesem Manne in den Krieg folgen mußte, brachte sie den Sohn 1634 auf das Gymnasium zu Hameln, wo dieser bis ins dritte Jahr blieb und sich neben seinen Schulstudien auch so eifrig mit Musik beschäftigte, daß er bald als Präfekt des Gymnasialchores Dienste leisten konnte. Durch die Pest vertrieben, kehrte er 1636 nach Wolgast zurück, und als er auch hier vor Ablauf eines Jahres der Seuche weichen mußte, wendete er sich 1637 nach Danzig und bildete sich hier in den Wissenschaften und in der Musik, in dieser vielleicht unter dem Organisten Paul Syffert, weiter. 1639 und 1640 versah Weichmann ein Jahr lang den Organistendienst in Petershagen; dann ging er, um akademische Studien zu machen, nach Königsberg und wird hier zugleich auch seine musikalische Bildung, vermutlich unter Johann Stobäus' Leitung, wesentlich gefördert haben, wie er denn auch 1640 mit einem Gelegenheitsgesang zuerst als Komponist hervortrat.[1]) Drei Jahre danach 1643 wurde er Organist zu Wehlau

G.-B.s 1755 zc. Nr. 463. Von ihnen findet man Nr. 3 und 5 neu gedruckt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3733. 3734. S. 486. 487.

[1]) „Der 128. Psalm Davids in Reimen gebracht vnd Bey Hochzeitlichen Ehren des Jacob Kleipken . . . gehalten den 9. tag Octobris. Königsberg bey Segebaden Erben Anno 1640. (Auf der Rückseite:) Duoi Soprani è Basso Continuo. Johan. Weichman. Wolg. Pom.

und verheiratete sich hier am 27. Februar 1645 mit Katharina Wahlen, mit der er vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter hatte. 1647 endlich folgte Weichmann der Berufung als Chori Musici Director und Kantor an die altstädtische Kirche und Schule zu Königsberg, wo er 1647 eine „Musica oder Singekunst"[1]) (das obligatorische Kantorenbüchlein) und 1648 sein Hauptwerk, die Liedersammlung „Sorgen-Lägerin" herausgab. Auf einer Ferienreise nach Wehlau erkrankte er und wurde nach Königsberg zurückgebracht, wo er am 24. Juli 1652 im 33. Jahr seines Alters starb.[2]) — Daß Weichmann den in der preußischen Tonschule hergebrachten fünfstimmigen, auf harmonischer Grundlage ruhenden und daher nur noch sehr relativ polyphon zu nennenden Tonsatz beherrschte und fleißig übte, zeigen die gedruckten Gelegenheitsgesänge und die im Manuskript noch vorhandenen kirchlichen Werke (Motetten, Kyrie, Gloria patri u. a.) seiner Komposition. In seinem Hauptwerk, der „Sorgen-Lägerin" jedoch, folgte er mit Vorliebe den neuen Bahnen Heinrich Alberts, dessen Arienwerk er sich auch äußerlich zum Muster nahm, obwohl er, soweit sich sehen läßt, zu Albert und seinem Freundeskreise nähere Beziehungen nicht hatte. Von den geistlichen Melodien der „Sorgen-Lägerin" sind mehrere in den Kirchengesang gekommen und haben sich namentlich in den Provinzen Ost- und Westpreußen bis zur Gegenwart erhalten. Allgemein kirchliche Geltung dagegen, wie einige Weisen Heinrich Alberts, hat von Weichmanns Melodien keine erlangt. — Weichmanns Werke sind:

1. Sorgen-Lägerin,[3]) das ist Etliche Theile Geistlicher vnd Weltlicher zur Andacht vnd Ehren-lust dienende Lieder. Erster Teil newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder, Welche theils allein, theils in ein Positiv, Clavicimbel, Spinet, Theorbe, Harff, Laute, Bandoer, Viole di Gamba zu singen gesetzet. 16 Bl. 20 Lieder. — Ander Theil newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder, welche in ein vollstimmiges Instrument mit 1. 2. vnd 3. Stimmen zu singen gesetzt. 16 Bl. 20 Lieder. — Dritter Theil newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder, Welche in ein vollstimmiges Instrument zu singen gesetzet. 16 Bl. 25 Lieder. Königsberg, Gedruckt durch Johann Reusnern, In Verlegung Sel. Peter Händels Witwen. Im Jahr 1647. Fol. — 2. 23 Einzeldrucke von Gelegenheitsgesängen zu Hochzeiten und Begräbnissen aus der Zeit von 1640—1652. Sie werden in der Bibliothek zu Königsberg

[1]) Vgl. Forkel, Allg. Litt. der Musik. 1792. S. 307. Gerber, Altes Lex. II. S. 786.

[2]) Diese biogr. Daten hat Dr. L. H. Fischer aus der Leichenrede auf Weichmann, die er in einem Sammelbande von intimationes funebres auf der Bibl. zu Königsberg gefunden, eruiert und in den Monatsh. für Musikgesch. XV. Jahrg. 1883. Nr. 6. S. 69. 70 mitgeteilt.

[3]) Also nicht „Sorgen-Lügnerin", wie v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 151 schreibt, und nicht „Sorgen-Lügerin", wie Koch, Gesch. des Kirchenlieds, 3. Aufl. III. S. 259 hat. Es wollte damit wohl das Wort in dem Sinn erklärt werden, die Liedersammlung sei als ein Mittel gemeint, die Sorgen zu „belügen", sich über sie hinwegzutäuschen; vielleicht aber wollte Weichmann damit andeuten, sein Buch sei ein Mittel, das die Sorgen legt, unterdrückt, vergessen macht.

aufbewahrt.[1]) — 3. Ein- und mehrchörige Motetten, Kyrie, Gloria u. s. w., die im Mskr. in der Königsberger Bibliothek vorhanden sind.[2])

Weidenpfeife wäre der deutsche Name des Salicionals (vgl. den Art. Bd. III. S. 128. 129) in der Orgel; aber er scheint nie angewendet worden zu sein. Mattheson bemerkte nur zu Salicional: „Bey diesem Worte, daferne es italienischer Abkunft ist (wie wohl zu vermuthen), könnte observieret werden, daß es von Salcio oder Salce, so ein Weidenbaum heißet, herkommen, und soviel bedeuten könne, als eine aus Weidenästen geschnittene Pfeife, oder eine Schäferflöte," und Boxberg meinte, das Salicet in der Görlitzer Orgel von Casparini „gleiche seiner engen Mensur wegen einer Weidenpfeife, und habe auch davon den Namen."[3])

Weigle, Karl Gottlieb, der Begründer eines in der Gegenwart durch mehrere wichtige Erfindungen bekannt gewordenen und zu ansehnlichem Ruf gelangten Orgelbaugeschäftes in Stuttgart, war am 19. November 1810 als der Sohn eines Weißgerbers zu Ludwigsburg geboren. Bei seinem Oheim, dem berühmten Orgelbauer Walcker daselbst, erlernte er von 1825 an den Orgelbau und arbeitete in dessen Werkstätte bis 1845, da er sein eigenes Geschäft in Stuttgart errichtete. In seinem württembergischen Geschäftskreis erwarb er sich nicht allein durch die „äußerlichen Kenntnisse und Fertigkeiten in seinem Beruf", sondern auch — wie Dr. Faißt, als gewiß nicht zu laxer Orgelbaurevisor und noch weniger als nur phrasenmachender Lobredner ihm bezeugt hat — durch den „hervorragenden künstlerischen Schönheitssinn und den ganzen Geist der Treue, Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit," den seine Werke dokumentierten, allgemeines Vertrauen. Bis 1880, da er das Geschäft seinen beiden Söhnen übergab, sind unter seiner Leitung an 100 neue Orgelwerke, darunter 12 für Stuttgart und 9 für überseeische Länder, gebaut und etwa ebensoviele größere Umbauten und Reparaturen ausgeführt worden. Weigle starb zu Stuttgart am 16. November 1882. Die Söhne G. F. und Fr. Weigle, die schon seit 1865 mit dem Vater arbeiteten, führen das Geschäft unter der Firma „Karl G. Weigle" fort und haben neben der Werkstätte in Stuttgart jetzt noch eine Fabrik mit Dampfbetrieb in Echterdingen bei Stuttgart errichtet. Von ihren Erfin-

[1]) Aus der „Sorgen-Lägerin" und diesen Einzeldrucken findet man bei Zahn, Melodien an verschiedenen Stellen 15 Melodien von Weichmann mitgeteilt. Eine derselben „Mein Herz, du sollst den Herren billig preisen" hat das Hermannsb. Missions-Ch. B. 1876. Nr. 438. S. 162 aus Peter Sohrens G.-B. 1683 aufgenommen, aber die dort stehende Chiffer „J. W." irrtümlich mit „J. W.(alther?)" aufzulösen versucht. — Bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 71. S. 53. 54 ist ein fünfstimmiger Satz von Weichmann zum Liede Dachs „Vater, deine Rut hab ich gnug geschmecket" neu gedruckt.

[2]) Alle diese Werke verzeichnet genau Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 400—403. Vgl. auch Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 98 bis 100 und Pisanski, Entwurf der Preußischen Litterärgeschichte. II. S. 27 und 265.

[3]) Vgl. Niedt, Musik. Handleitung. Hamb. 1721. II. Anhang von Mattheson S. 168. Boxberg, Beschreibung der Görlitzer Orgel. 1704. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 186. 187.

dungen sind hier die zwei neusten und wichtigsten: ein „Rein pneumatisches Orgelsystem (Membranwindlade mit $5^1/_2$ mm Röhrentraktur und rein pneumatischem Spieltisch) 1890" und „Hochdruckluft-Labialpfeifen, anfangs April 1893" nach ihren eigenen Angaben in einem Prospekt (dat. „Stuttgart, August 1893") eingehender aufzuführen.[1]) Über ihr „Rein pneumatisches Orgelsystem" sagt die Firma: „Von 1845 bis 1889 bauten wir Orgeln mit Kegelladen. Von 1884 bis 1890, also sechs Jahre lang, wurden mit neun verschiedenen röhrenpneumatischen Systemen, worunter sechs eigener Konstruktion, Versuche gemacht. Nach diesen vielen mühevollen und kostspieligen Versuchen gelang es uns, ein rein pneumatisches Orgelsystem zu erfinden, welches allen Anforderungen der modernen Orgelbaukunst entspricht und als ein bedeutender Fortschritt im Orgelbau anerkannt wird. Seit 1890 wird nach diesem System ausschließlich von uns gebaut; bis heute (1. August 1893) haben 37 in- und ausländische Orgelbaufirmen es von uns gekauft und es sind nach demselben bereits über 100 Orgelwerke mit zusammen ca. 2300 klingenden Registern gebaut. An Orgelbaugeschäfte, welche dieses System käuflich erworben haben, wurden bis heute 53 Spieltische, sowie Windladen für 538 Register geliefert." Ohne Zeichnung ist nun freilich nicht möglich, die Details dieser neuen Orgeleinrichtung erklärend darzustellen. Nur im allgemeinen kann gesagt werden, daß dieselbe aus einem Spielwindkasten, der den Spielapparat einschließt, einem Registerwindkasten, der den Registerapparat enthält, und der Windlade, die eine Kastenlade darstellt, besteht. Im Spielapparat ist durch den Niederdruck der Taste nur ein einziges Kegelventil, das unter stets gleichbleibendem Winddruck steht, mechanisch zu heben, im Registrierapparat ebenso ein einziges gleichgestaltetes Ventil durch den Druck auf den Registerknopf zu bewegen; in beiden bringt je eine Feder, die mit den bekannten Ventilfedern der Schleiflade an Form und Wirkung übereinkommt, diese mechanisch bewegten Kegelventile in die Ruhelage zurück. Die Leitung des Windes nach der Windlade geschieht durch Röhren aus „halbweichem Messing, der wie Draht biegsam ist und darum Messingknie für die

[1]) Die weiteren sind nach der Aufzählung des Prospekts: 3. Crescendo-Decrescendo (Registerschweller). Sehr einfache und bequeme Einrichtung 1865, mit Uhrtafel 1875;" 4. „Erste Elektromagnetische Orgel, rein elektrisch ohne Pneumatik. 1870;" 5. „Zweite elektromagnetische Orgel, ohne Pneumatik, mit elektrischer Kastenlade. 1873;" 6. Akustische Apparate. 1880 (Motorophon, Umsetzung von Maschinenbewegung) in Ton (rotierende Bewegung in vibrierende). Phonomotor, Umsetzung von Ton in Maschinenbewegung (vibrierende Bewegung in rotierende). Elektrophon, elektromagnetische Metallmembran-Trompete. Rotierende Stimmgabel, Resonanz-Interferenz-Apparate &c.)." 7. Erste Röhrenpneumatik mit Bälgchen, Kegel und Stecher. 1887;" 8. „Röhrenpneumatik für alte Orgeln, mit Beibehaltung mechanischer Windladen. 1888;" 9. Pneumatische Kastenlade mit rein pneumatischer Registratur, ohne Doppelbälgchen, ohne excentrische Rollen und ohne Stecher. 1889;" 10. „Elektropneumatische Konstruktion mit rein pneumatischen Windladen und ohne Bälgchen. 1890."

Verbindungen überflüssig" macht. Diese Leitungsröhren haben 3—5,5 mm Durchmesser und die Leitung „funktioniert bis auf 20 m (nach einem Experiment des Orgelbauers Stahlhuth in Burtscheid sogar bis auf 30 m) Entfernung präzis und leicht." In der Windlade selbst funktionieren nur zwei pneumatisch bewegte „Membranen", darum wird sie auch „Membranlade" genannt. Die eine Membrane, die unter dem Druck des Spielwindes steht, bewegt ein Ventil, das dem Wind aus dem Registerwindkasten den Weg unter die zweite Membrane freigiebt oder sperrt. Diese zweite Membrane, unmittelbar unter der Windröhre zur Pfeife angebracht, öffnet oder verschließt diese Röhre, jenachdem sie durch den Orgelwind an dieselbe angedrückt oder von ihr weggedrückt wird, und bewirkt dadurch das Erklingen oder Verstummen der Pfeife. — Von vielen Orgelbauern und Orgelkundigen der Gegenwart ist diese neue Orgeleinrichtung mit Beifall, ja mit Begeisterung aufgenommen worden.[1]) Ob dieselbe wirklich „leistungsfähiger, sicherer und dauerhafter ist, als alle bisher bekannten Systeme", ob Weigles Windlade allgemein als „die Zukunftslade" angenommen werden und der gegenwärtig auf dem Gebiet des Orgelbaus grassierenden „Erfindungswut" ein Ziel setzen wird, ist natürlich jetzt noch nicht zu sagen, nur eine längere Erfahrung kann hier das letzte Wort sprechen. Der Geschichtskundige im Orgelbau freilich wird sich beim Gedanken an die jahrhundertelangen Klagen über die Unzuverlässigkeit und Wandelbarkeit der Ventilfedern und Membranen (Pulpeten), die er, nachdem sie in der Kegellade beseitigt waren, in der Weigleschen Lade von neuem aufgenommen sieht, aller Bedenken gegen diese Konstruktion schwerlich entschlagen können. — Der Erlangung „größeren Toneffektes" bei „fast um die Hälfte billigerem Preis" sollen — ganz der gegenwärtigen Zeitrichtung entsprechend, die ja kaum noch anders als mit „Hochdruck" arbeiten kann und möglichst laut geblasen haben will, wenn es möglichst wenig kostet — die Hochdruckluft-Register der Orgel dienen, von denen man bis jetzt nur die von französischen Orgelbauern mit Vorliebe gebauten überblasenden Zungenstimmen kannte, und denen die Brüder Weigle als neue Erfindung nun auch „Hochdruckluft-Labialpfeifen" zur Seite stellen. Seither suchte man die Tonverstärkung der Orgel durch Vermehrung der schwingenden Luftsäulen von verhältnismäßig kleiner Schwingungsweite (Amplitude), d. h. durch Vermehrung der bei einem Ton mitklingenden Pfeifen, oder der Stimmenzahl eines Werkes zu erreichen und kam so zu „Riesenorgeln" von 100 und mehr Stimmen. Die Weigle gingen

[1]) Der genannte Prospekt produziert eine ganze Reihe von Gutachten in diesem Sinne. — Unabhängig hievon hat sich bereits auch ein Orgelschriftsteller, L. A. Zellner, Vorträge über Orgelbau. Wien 1893. S. 82. 83, sehr anerkennend über die Erfindung ausgesprochen. Er sagt: „Mit dieser Konstruktion erscheint die Röhrenpneumatik bei einem Punkte der Vereinfachung angelangt, den zu überbieten nicht leicht möglich sein dürfte. Eine nach dieser Konstruktion von K. Neußer in Neutitschin ausgeführte Orgel, die in der Wiener Musikausstellung 1892 zu sehen war, ließ hinsichtlich der Präzision des Funktionierens nichts zu wünschen übrig."

von der Idee aus, es müsse sich eine größere Tonstärke leichter und billiger auf dem Wege der Vergrößerung der Schwingungsweite (Amplitude) der einzelnen schwingenden Luftsäule mittelst stärkeren Winddrucks auf dieselbe erzielen lassen. Da jedoch die Labialpfeifen gewöhnlicher Konstruktion nur einen Winddruck von ganz bestimmtem Stärkegrad vertragen und wenn dieser überschritten wird, die Tonschönheit einbüßen oder gar nicht mehr ansprechen: so suchten die Brüder Weigle nach einer neuen Konstruktion und wollen jetzt eine solche gefunden haben, bei der „ein Labial-Pfeifenton von außerordentlich schöner Klangfarbe in jeder beliebigen Tonstärke allein durch entsprechende Erhöhung des Luftdrucks“ erzielt wird.

„Diese neuen Pfeifen haben“ — so sagen sie — „die höchst interessante und wichtige Eigenschaft, daß sie überhaupt mit jedem Luftdruck, von dem der gewöhnlichen Orgel an, welcher durchschnittlich 80 mm beträgt, bis zu einem solchen von 1000 und mehr mm zum präzisen Ansprechen gebracht werden können, ohne die Schönheit ihres Tones zu verlieren. Bei gewöhnlichem Wind von 80 mm ist der Ton einer solchen Pfeife schon etwa 1½—2 mal stärker als der einer gewöhnlichen Pfeife. Die Tonstärke derselben kann nun durch Erhöhung des Luftdrucks beliebig gesteigert werden, so daß die 3- und 4-fache bis 100- und mehrfache Tonstärke einer gewöhnlichen Orgelpfeife erzeugt werden kann. Eine Grenze für die Steigerung der Tonkraft durch erhöhten Luftdruck wurde für so konstruierte Pfeifen bis heute noch nicht gefunden. — Da nun diese neue Pfeife auch mit gewöhnlichem Orgelwind sehr schön und stärker anspricht, als die bisherigen Pfeifen, so kann man einem gewöhnlichen Orgelwerk durch Beifügen einiger Register dieser Konstruktion schon eine wesentlich größere Kraft geben, ohne ein besonderes Orgelgebläse anwenden zu müssen. — Will man aber z. B. eine Orgel, welche etwa 30—50 Register erhalten soll, auf die Tonstärke von ca. 50—80 Registern bringen, so kann man, wenn 150—200 mm Winddruck für etwa 4—6 Hochdruckluft-Register angewendet wird, ein zweites Gebläse für diesen Winddruck anfertigen.[1]) Ein solches Gebläse kann noch ganz gut durch Menschen-

---

[1]) Bei der von Weigle gebauten Konzertorgel der Liederhalle in Stuttgart mit 54 kl. Stn. ist folgende Berechnung aufgestellt: „Es sind 8 Hochdruckluft-Register disponiert, einige weitere Register erhalten Pfeifen mit Hochdruckluft-Konstruktion, die übrigen sind von gewöhnlicher Einrichtung. Von den Hochdruckluft-Registern sind drei Zungenstimmen, nämlich Hd. (= Hochdruck) Baßtuba 16′, Hd. Tuba mirabilis 8′ und Hd. Cor anglais 8′. Dieselben erhalten etwa die 10-fache Tonstärke einer Posaune 16′ und einer Trompete 8′. Ferner fünf Hochdruckluft-Labialregister, nämlich:

1. Hd. Subbaß 16′ mit 7—8facher Tonstärke,
2. Hd. Stentorphon 8′ „ 7—8 „ „
3. Hd. Großgedackt 8′ „ 7—8 „ „
4. Hd. Solo Gambe 8′ „ 6—7 „ „
5. Hd. Solo Flöte 8′ „ 6—7 „ „

Die 3 Hochdruckluft-Zungenregister haben zusammen die Tonstärke von ca. 30 gewöhnlichen Registern, die 5 Hochdruck-Labialregister ebenso von ca. 35 gewöhnlichen. Hiezu kommen noch die übrigen 47 Register, welche, da einige derselben mit Hochdruckluft-Konstruktion gebaut sind, etwa den Tonstärkewert von 50 gewöhnlichen Registern haben. Dies beträgt zusammen die Tonkraft von ca. 115 gewöhnlichen Registern. Das I. Man. hat 16 Register. Da dasselbe sowohl eine Super-Oktav- als auch eine Sub-Oktav-Koppel erhält, wodurch es beinahe dreimal so stark wird, so ist diesen 115 Registern noch die Tonkraft von mindestens 25 weiteren Re-

kraft betrieben werden. Für die übrigen gewöhnlichen Register wird in diesem Fall, wie sonst ein gewöhnliches Gebläse angefertigt. Soll dagegen z. B. ein Orgelwerk von ca. 50 gewöhnlichen Registern in Bezug auf Tonstärke ein Werk von 100—120 Registern und mehr übertreffen, wobei ca. 300—500 mm Winddruck für ca. 8 Hochdruckluft-Register anzuwenden sind, so kann das Gebläse hiefür nur mit einem Motor vorteilhaft betrieben werden. — Da bei der Erzeugung der Tonstärke einer Orgel durch Vergrößerung der Ton-Intensität einzelner Register nicht so viele Stimmungs-Differenzen und störende Resonanz- und Interferenz-Erscheinungen auftreten, wie dieses in einer Orgel, bei welcher die Tonstärke durch Vermehrung der Pfeifen resp. Register erzeugt wird, der Fall ist, so ist der Klang und die Tonfülle bei ersterer auch viel schöner, mächtiger und reiner, und man hat eine Anzahl außerordentlich starker Solostimmen zur Verfügung, welche im größten Raume zur Geltung kommen."

Die größeren Werke, welche von der Firma „Karl G. Weigle" gebaut wurden, sind:

1. Die Orgel der evang. Kirche zu Echterdingen. 1848. 25 kl. Stn. 2 Man. — 2. Die Orgel der Stadtkirche zu Freudenstadt. 1849. 20 kl. Stn. 2 Man. — 3. Die Orgel der Synagoge zu Stuttgart. 1849. 22 kl. Stn. 2 Man. — 4. Die Orgel zu Komburg bei Hall. 1851. 22 kl. Stn. 2 Man. — 5. Die Orgel der kath. Stadtkirche zu Waldsee. 1853. 20 kl. Stn. 2 Man. — 6. Die Orgel der kath. Stadtkirche zu Saulgau. 1854. 28 kl. Stn. 2 Man. — 7. Die Orgel der evang. Stadtkirche zu Gernsbach. 1856. 23 kl. Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel der Dreifaltigkeitskirche zu Ulm. 1857. 24 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der kath. Kirche zu Wiesensteig. 1860. 22 kl. Stn. 2 Man. — 10. Die Orgel der Frauenkirche zu Eßlingen. 1863. 25 kl. Stn. 2 Man. — 11. Die Orgel der kath. Stadtkirche zu Eßlingen. 1864. 20 kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel der Peterskirche zu Basel. 1866. 28 kl. Stn. 2 Man. — 13. Die Orgel der kath. Stadtkirche zu Ehingen. 1867. 33 kl. Stn. 2 Man. — 14. Die Orgel der kath. Stadtkirche zu Ravensburg. 1868. 34 kl. Stn. 3 Man. — 15. Die Orgel der Schloßkirche zu Friedrichshafen. 1867. 25 kl. Stn. 2 Man. — 16. Die Orgel der Johanniskirche zu Stuttgart. 1876. 48 kl. Stn. 3 Man. — 17. Die Orgel der Garnisonskirche zu Stuttgart. 1878. 30 kl. Stn. 2 Man. — 18. Die Orgel der kath. Stadtkirche zu Gmünd. 1879. 30 kl. Stn. 2 Man. — 19. Die Orgel der Stadtkirche zu Biberach. 1881. 40 kl. Stn. 3 Man. — 20. Die Orgel der Hospitalkirche zu Stuttgart. 1882. 36 kl. Stn. 2 Man. — 21. Die Orgel der Stiftskirche zu Stuttgart. 1884. 76 kl. Stn. 4 Man. und 2 Ped. (Umbau). — 22. Die Orgel der Kirche zu Degerloch. 1890. 28 kl. Stn. 2 Man. — 23. Die Orgel der reform. Kirche zu Barmen. 1891. 43 kl. Stn. 3 Man. — 24. Die Orgel der Stadtkirche zu Bietigheim. 1892. 24 kl. Stn. 2 Man. — 25. Die Konzert-Orgel der Liederhalle zu Stuttgart. 1894. 56 kl. Stn. 3 Man. — Dazu kommen noch die Restaurationen der berühmten Orgel des Klosters Weingarten. 70 kl. Stn. 4 Man.,

---

gistern zuzurechnen. Es wird also die Gesamt-Tonstärke dieser Konzert-Orgel von 54 klingenden Stimmen etwa der einer gewöhnlichen Orgel von 140 Registern gleichkommen." — Wahrlich, da schwindelt einem förmlich vor lauter „Tonkraft" und „Tonstärke" und „Hochdruck"! wie schade, daß die Mauern von Jericho nicht mehr stehen, wenn dieses Ungetüm auf sie losgelassen würde, würden sie sicherlich nochmals umstürzen.

sowie der Klosterorgeln zu Ochsenhausen, 50 Kl. Stn. 3 Man., und Weißenau, 40 Kl. Stn. 3 Man. —

Weihnachts-Oratorium. Seb. Bach schrieb diese seine Weihnachtsmusik, ein den Passionen „gleichstehendes Kunstwerk der evangelischen Kirche," das in seiner „festlichen Heiterkeit und kindlichen Lieblichkeit den Charakter der Weihnachtsfestzeit zu erschöpfendem Ausdruck" bringt, im Jahr 1734 für Leipzig. Sie ist in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Jahrg. V. Lief. 2 gedruckt. Der den Kern des Werkes bildende biblische Text des erzählenden Evangelisten ist aus Lukas 2, 1. 3—21 und Matthäi 2, 1—12 harmonistisch zusammengestellt; um ihn gruppieren sich die madrigalischen Stücke des betrachtenden Recitativs und der lyrischen Gesänge, deren Textunterlagen Picander teils frei gedichtet, teils auch nur aus ursprünglich weltlichen Versen geistlich parodiert hat, und die Choräle. Dieser Gesamttext „ist nicht, wie bei den Passionen, nach Art des italienischen Oratoriums in zwei Hälften, sondern nach Maßgabe der kirchlichen Perikopen für die drei Christtage, den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr und das Epiphaniasfest in sechs Teile zerlegt. Es bildet somit jeder Teil zugleich eine abgeschlossene Kirchenmusik für einen der sechs Feiertage, und wurde auch als solche in der gewöhnlichen Weise aufgeführt." In unsrer Zeit, der die kirchliche Anschauung mehr und mehr entschwunden ist, hat diese von den Passionsmusiken abweichende Ökonomie des Werkes sowohl, als der ihm von Bach selbst gegebene Titel „Oratorium", der aber ein bloßer Verlegenheitstitel war, mehrfach zu irrigen Ansichten über dasselbe geführt. Einmal entstand die Meinung, „das Weihnachtsoratorium sei nur eine Reihe äußerlich zusammengesetzter selbständiger Kantaten"; fürs andere glaubte man auch ihm „mit den Ansprüchen an ein Konzert-Oratorium" ganz ebenso gegenübertreten zu dürfen, wie man dies bei den Passionen ebenso irrtümlich zu thun sich gewöhnt hatte. „Aber die Kirche faßte die Zeit der Zwölfnächte (vom ersten Christtag bis zum Dreikönigstag), welche schon dem germanischen Heidentum eine geheiligte war, zu einer Festperiode zusammen, deren Mittelpunkt Christi Geburt bildete." Die Geschichte dieser Festperiode behandeln die sechs Teile des Weihnachtsoratoriums als eine fortlaufende Begebenheit, und allein „schon durch ihre Bestimmung für die sechs zusammengehörigen Feiertage mußten sie der kirchlichen Anschauung als ein Ganzes sich darstellen." Überdies hat Bach selbst „das ganze Werk in kenntlicher Weise zu einer Einheit dadurch zusammen geschlossen, daß er den ersten Choral des ersten Teils am Schlusse des letzten in der Form einer glänzenden und festlichen Choralphantasie wiederkehren" ließ. Sollte es des weiteren noch eines Beweises dafür bedürfen, daß das Weihnachtsoratorium nur als kirchlich-gottesdienstliche Musik gemeint war und ihm sein volles Recht daher nur im gottesdienstlichen, nicht aber im Konzert-Gebrauch werden kann, so würden einen solchen die Referate, die man jeweilen nach Konzertaufführungen des Werkes zu lesen bekommt, vollständig leisten. Sie wissen, bei aller Rücksicht

auf seinen großen Meister, nie etwas Rechtes mit dem Stück anzufangen, zu einem deutlichen Zeugnis, daß sein volles Verständnis eben nur vom Standpunkt kirchlicher Anschauung aus möglich ist. — Im Weihnachtsoratorium sind nun aber die madrigalischen Stücke zu einem großen Teil nicht original, sondern nachgewiesenermaßen Übertragungen aus weltlichen Gelegenheitskantaten.[1] Im Hinblick hierauf ist nun zwar zunächst kein Zweifel, daß Bach derartige Übertragungen mit gewissenhaftester Sorgfalt und dem denkbar größten künstlerischen Geschick gemacht hat. Dann mag in Anschlag zu bringen sein, daß es „in der Gewohnheit jener Tage lag, ohne viel Skrupel aus früheren Werken zu entlehnen, was man brauchte." Aber selbst wenn man noch weiter geht und Spitta gerne zugiebt, es durchdringe ein kirchlicher Grundton so sehr alle Werke Bachs, daß er unkirchlich kaum schreiben konnte, vielmehr seine weltlichen Gelegenheitskantaten eigentlich „unweltlich" waren und er sie „nur ihrer eigentlichen Heimat zurückgab, wenn er sie zu Kirchenmusiken umwandelte": man wird doch nicht umhin können, Ehlert beizustimmen, wenn er „diesen Weg des Schaffens für einen unbedingt idealen und makellosen nicht zu erklären" vermag.[2]) — Wie man aber hierüber immer denken mag, so bleibt eines sicher: das Weihnachtsoratorium enthält in seinen großartigen Chören („Jauchzet, frohlocket," „Ehre sei Gott in der Höhe," „Fallt mit Danken," „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" rc.), seinen köstlichen Arien (der berühmten Altarie, dem Schlummerlied „Schlafe, mein Liebster," dem Preisgesang des Basses auf Christum den König u. a.) der Sinfonia pastorale („diesem wunderbaren, wie aus Silberfäden gewobenen uns durch seinen Farbenschmelz bezaubernden Stück, das von einer stillen Heiterkeit und doch unaussprechlich feierlich ist") und den Chorälen (die bekanntesten Weihnachtsgesänge, von denen „Vom Himmel hoch da komm ich her" dreimal, „Gelobet seist du, Jesu Christ" zweimal, „Fröhlich soll mein Herze springen,"
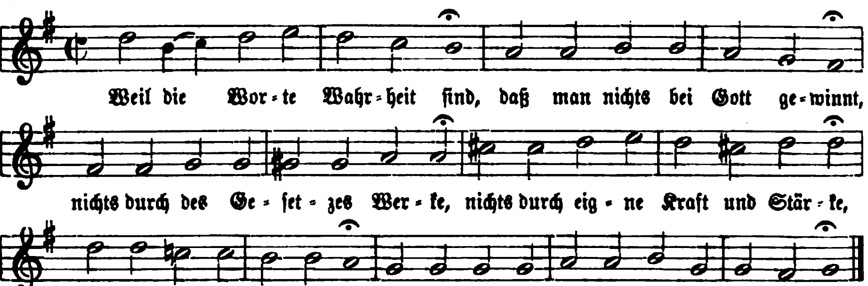
---

[1]) Aus einem Dramma per musica zum Geburtstag der Königin von Sachsen (8. Dezember 1733) stammen die Anfangschöre des ersten und dritten Teils und zwei Arien; aus einer Kantate „Herkules auf dem Scheide-Wege" zum Geburtstag des Kronprinzen (5. Sept. 1733) vier Arien, ein Duett und ein Chor; aus einer Abend-Musik beim Besuch des Königspaares in Leipzig (5. Okt. 1734) eine Arie. „Auch von den noch übrigen sechs Stücken ist es bei vieren wahrscheinlich, daß sie Übertragungen nicht mehr vorhandener Originalkompositionen sind." Vgl. Spitta, Bach II. S. 404 und W. Rust im Vorwort zur Ausg. des Werks durch die Bach-Gesellschaft.

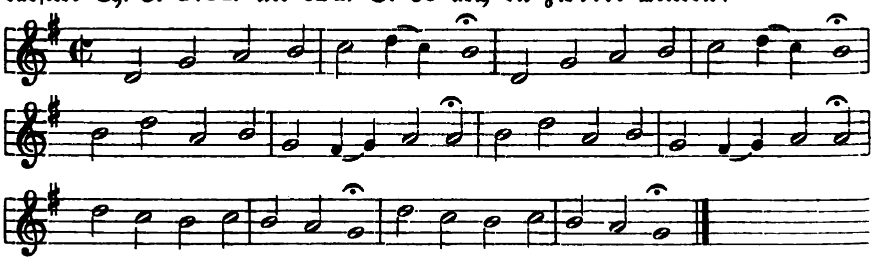
[2]) Vgl. Ehlert in der Deutschen Rundschau. Jahrg. VII. 1880. Heft 1. S. 80. Er bemerkt über solche Übertragungen noch des weitern: „Es ist dies ein dunkler Punkt bei Bach, und noch mehr bei Händel. Ihrer Bewunderung wird hier Gelegenheit zu geistreichen Ausflüchten geboten, und weder Spitta noch Chrysander haben es daran fehlen lassen. Wenn man nun aber in der ersten Alt-Arie des Weihnachtsoratoriums sich an den süßen Wendungen erfreut, welche dem Ausrufe „den Schönsten", „den Liebsten" gelten, und man erfährt nachher, daß sie ursprünglich auf die Worte „ich will nicht", „ich mag nicht" komponiert worden sind, so beneide ich diejenigen, die das nicht verstimmt. . . . Was der gemeine Verstand hierbei nicht versteht, ist, daß man so reich sein kann, und nicht noch einige Talente reicher."

„Wir Christenleut" und „Wir singen dir, Immanuel" je einmal, außerdem noch „Wie soll ich dich empfangen" und „Brich an, du helles Morgenlicht," die neunte Strophe von „Ermuntre dich, mein schwacher Geist," verwendet sind) einen so außerordentlich reichen Schatz edelster kirchlicher und zugleich volkstümlich-eingänglicher Musik, daß es den andern großen Kirchenmusikwerken Seb. Bachs vollständig ebenbürtig zur Seite tritt.[1])

Weil die Worte Wahrheit sind, Choral. Für dieses Lied Zinzendorfs besitzt die Brüdergemeine zwei eigene Melodien, deren älteste Quelle ein Mskr.-Ch.-B. aus Herrnhag in Hessen ist. Dieses Buch wurde nach dem Zeugnis seines jetzigen Besitzers, des herrnhutischen Organisten Heinrich Lonas in Neuwied, als das „erste und älteste Choralbuch der Brüdergemeinde" von Tobias Friedrich, „erstem Organisten in Herrnhut", für das „erste Herrnhuter Gesangbuch vom Jahr 1738 (rect. 1735)" in der Zeit zwischen 1735—1744 bearbeitet. — Die erste der Weisen unsres Liedes heißt im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 82c. S. 60:



ist jedoch nicht weiter verbreitet worden. — Als „eine andere Weise" hat dann dasselbe Ch.-B. 1784. Art 82d. S. 60 noch die zweite Melodie:
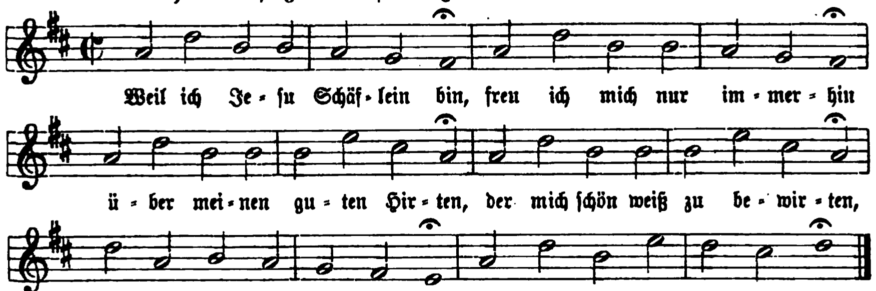


die einigen Eingang bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 326. S. 251 („Meine Seele, willst du ruhn"), Karow; 460 Choralmelodien. Dorpat 1848; Schärtlich

[1]) Vgl. über das Weihnachtsoratorium auch v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 343—359. Lindner, Zur Tonkunst. Berl. 1864. S. 153—157. Spitta, Bach II. S. 400 bis 419 und W. Rust a. a. O.

und Lange, Evang. Ch.-B. Potsdam 1855; Armbrust, Christl. Haus-Ch.-B. 1857; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 265. S. 235 u. a. gefunden hat.

Weil ich Jesu Schäflein bin, Choral. Das liebliche Kinderlied der Henriette Luise v. Hayn stand bei seinem Erscheinen im „Neuen Brüder-G.-B. Barby 1778. Nr. 1179 unter den Abendmahlsliedern. Im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 82e. S. 61 erhielt es folgende erste eigene Melodie:



Sie ist mit dem Liede besonders in pietistischen, oder sonstwie „sonderbahr"-gerichteten Liederbüchern, wie Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 77a. S. 54; Diak.-Liederb. Kaiserswerth 1866; Kulke, Ch.-B. 1865; Ihme, Hallelujah. 1873 und 1888; Missionsharfe 1883; Geistl. Volkslieder. Berlin 1887; Kasseler Ch.-B. 1890. Anhang Nr. 27. S. 155 [1]) u. a. fortgepflanzt worden. In kirchlichen Melodienbüchern war sie nur bei Layriz, CXVII Geistl. Melodien ꝛc. zweistimmig. 1839,[2]) und jetzt im Schlesischen Mel.-Buch 1880. Nr. 169. S. 44; Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 147. S. 170 (durch dessen freifließenden Chorsatz etwas interessanter gemacht), und bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 267. S. 235. 236 verwendet. — Eine zweite Weise „für Kinder" brachte das Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 84. S. 73; sie ist von Friedrich Silcher „1843 komponiert" [3]) und heißt:
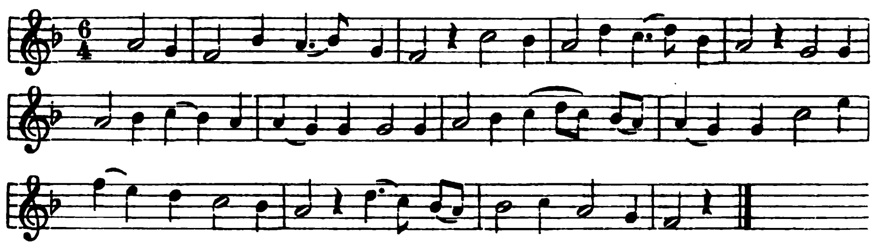
---

[1]) Dem G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 601. S. 560 erschien sie auch für den Anhang „Geistliche Volkslieder" nicht gut genug; daher gab es dem Lied als „Eigene Melodie" (?) eine andere Weise des Anfangs:

ꝛc.

bei, die zu verschiedenen Texten in pietistischen Sammlungen, wie Döller, Geistl. Lieder. 5. Aufl. 1876. 10. Aufl. 1892. Nr. 115. S. 174 anonym vorkommt.
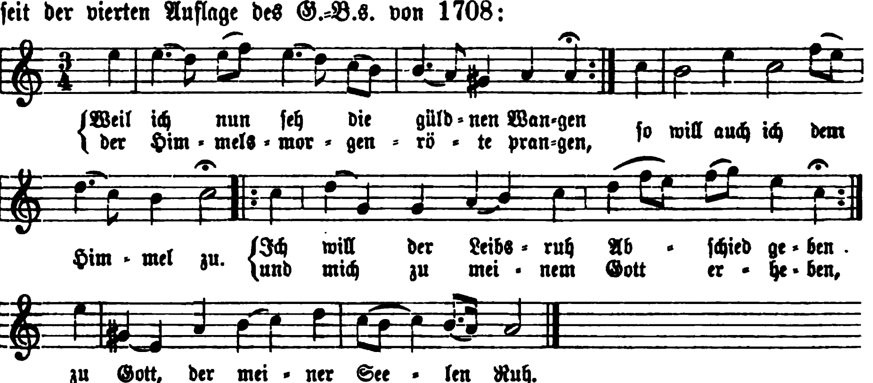
[2]) In seinem Kern II. Nr. 264. S. 74 (Quellennachweis S. VI) hat sie Layriz weggelassen und dagegen aus der Mel. „Menschenkind, merk eben" eine Weise zu „Meine Seele, wilt du ruhn" selbst gebildet, auf die er (Reg. S. 18) zugleich auch unser Lied verwies.

[3]) Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 73 und im „Geschichtlichen Anhang". S. 227.
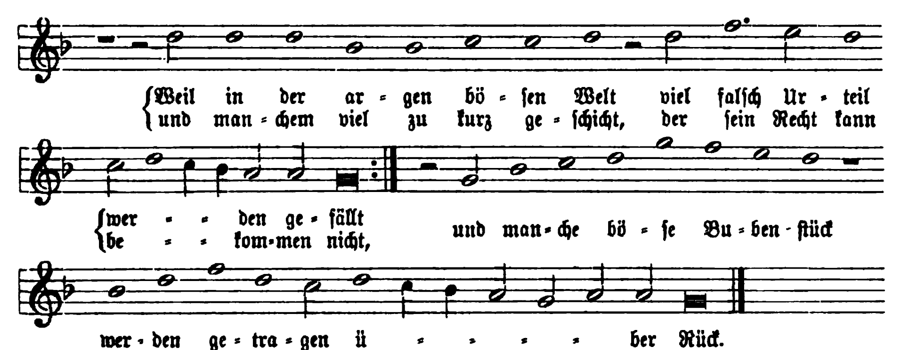


Sie ist in ihrem leirig=bequemen Gang in Württemberg sehr beliebt geworden und wird als Kinderlied allgemein gesungen. Sonst hat sie nur noch Kulke, Ch.=B. 1865 und 1885 als Parallele der Herrnhutischen Weise aufgenommen.

Weil ich nun seh die güldnen Wangen, Choral. Dieses Morgenlied des Angelus Silesius erschien in der späteren Ausgabe der „Heiligen Seelenlust." 1668. 5tes Buch. Nr. 160. S. 542 mit einer ersten eigenen Melodie von Georg Joseph, die aber nicht bekannt geworden ist. — Eine zweite Weise brachte das Freylinghausensche G.=B. I. 1704. Nr. 610. S. 958. 959 (Ges.=Ausg. 1741. Nr. 1495. S. 1022. 1771. Nr. 1496. S. 978). Sie heißt seit der vierten Auflage des G.=B.s. von 1708:
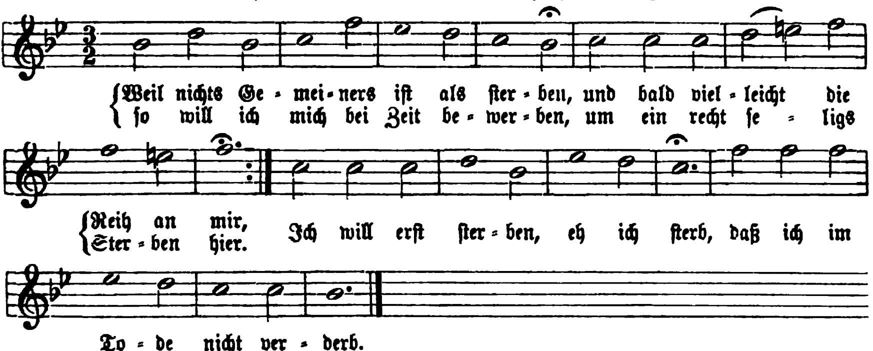


Das Wernigerod. G.=B. 1738 (bis 1766). Nr. 760. S. 772 übertrug diese Weise auf das Morgenlied von A. Freylinghausen „Gottlob, nun ist die Nacht verschwunden" (vgl. den Art. im Nachtrag) und im Brüder=Ch.=B. 1784. Art 109c. S. 81 führt sie den Namen „Er ist mein Himmel, meine Sonne." Letzteres ist die fünfte Strophe des Originalliedes und das Brüder=G.=B. von 1778 hatte, mit ihr beginnend, aus Str. 5—10 ein besonderes Lied gemacht. Sonst steht unsre Melodie noch bei Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 1172. S. 502 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 599. S. 277.

Weil in der argen bösen Welt, Choral. Zu diesem seinem Liede brachte Nikolaus Herman in den „Sontags Euangelia." 1560. Bog. O. Bl. 8b die folgende Melodie:



die in seinen „Historien“ 1563 rc. zugleich den Liedern „Des allerhöchsten Gottes Macht“ und „Da Gott Egypten schlagen wollt“ dienen mußte, und anderwärts auch zu dem Liede „Ach treuer Gott, Herr Jesu Christ“ von Christophorus Solius (Christoph Söll) verwendet wurde.[1]) Sie war in den Frankf. Gesangbüchern von Wolff 1569. 1570 und Zinckeysen 1584, auch bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610 fortgepflanzt, und ist jetzt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 191. S. 92 in etwas geänderter Form neu aufgenommen.

Weil nichts Gemeiners ist als Sterben, Choral. Für dieses Lied eines noch nicht ermittelten Verfassers,[2]) das weit verbreitet ist, aber meist nach einer der Weisen des Versmaßes „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ gesungen wird, brachte Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 722 die folgende eigene Melodie:
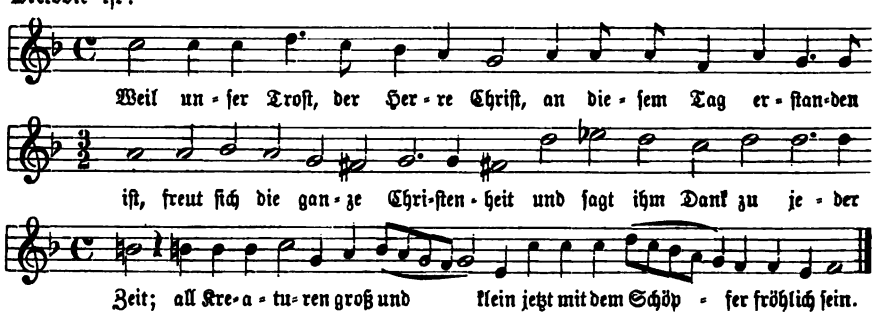


die nach seiner Angabe damals in „Altorf“ kirchliche Geltung hatte. Die leicht hinfließende, ohrenfällige Weise, deren musikalischer Gehalt freilich nicht eben schwer

[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 1362. S. 1167—1168. Nr. 1397. S. 1198 bis 1200 („Amen. 1559. den 16. Julij“). Nr. 1146. S. 956. 957.

[2]) Die älteren G.-BB., wie Häveckers „Kirchenecho.“ 1695. S. 773; Wagners Univ.-G.-B. 1697. VIII. S. 159 u. a. bringen das Lied anonym. Wetzel, Hymnop. III. S. 383 schreibt es Christian Weise zu, jedoch ohne genügenden Grund. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 343.

wiegt, fand großen Anklang und wird jetzt zu verschiedenen Liedern, wohl am meisten zu „O daß ich tausend Zungen hätte“, gesungen. Sie ist aufgenommen bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 443 (in geradem Takt); Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 234; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 100. S. 40; Raumer-Reichardt, Ch.-B. (1830). Nr. 104. S. 49 (O daß ich tausend Zungen hätte“); Mel.-Buch. Mühlhausen 1834 („O süßer Tod bei Jesu rc.“); Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 174. S. 132 („O daß ich rc.“); Zahn, Ch.-B. 1852. Nr. 124. S. 75 („O daß ich rc.“); Wiener, G.-B. 1851. Nr. 38. S. 28. Nr. 243. S. 197. Nr. 315. S. 264 zu verschiedenen Liedern; Layriz, Kern I. Nr. 93. S. 57; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 165. S. 100. 101; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 461. S. 208 („Ich bete an die Macht der Liebe“ angepaßt); Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 647. S. 243; Mergner, Ch.-B. 1883. Nr. 183. S. 93 („Zum Himmel bist du eingegangen“); Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 234. S. 155 („Ich habe nun den Grund gefunden“); Zimmer, Mel.-Buch 1887 (sogar zu „Wer weiß, wie nahe rc.“) u. s. w.

Weil unser Trost, der Herre Christ, Choral. Zu diesem Osterlied des Petrus Hagius schrieb Johann Eccard 1598 einen fünfstimmigen Tonsatz. Derselbe ist aus der durch Stobäus besorgten 2ten Ausgabe der „Preussischen Festlieder“. 1644. II. Nr. 5 bekannt und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 376. S. 605. 606 neu gedruckt. — In Preußen kam die Melodie dieses Satzes in den Gemeindegesang und erhielt sich in demselben fast bis zur Gegenwart (das G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887 erst hat Lied und Weise fallen lassen). Diese Melodie ist:



Sie erlangte, nachdem sie zuerst Michael Weyda in sein G.-B. „Deo triuni gloria“. Königsb. 1643 herübergenommen hatte, durch ihre Aufnahme in das Preuß. Kirchen-G.-B. Königsb., Reusner 1675. 1690 rc. kirchliche Geltung und wurde dann durch die dortigen Choralbücher — die Mskr.-Ch.-BB. von Rascher 1751 und Kirchhoff 1753, gedruckt bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. II. 1838. Nr. 17. S. 15; Kahle, Ch.-B. 1846 und Ritter, Preuß. Ch.-B. 1856 — fortgepflanzt.

Weimar, Georg Peter, Kantor und Musikdirektor in Erfurt, war am 16. Dezember 1734 in dem Erfurtischen Dorfe Stotternheim geboren. Sein Vater, der Hufschmied des Dorfes, hatte den Sohn für dieselbe Profession bestimmt, aber dessen schwächlicher Körper vereitelte diesen Plan. Dagegen bereitete der dortige Prediger Wahl den Knaben zum Eintritt ins Gymnasium vor und dieser erlernte zugleich, seinem Hang zur Musik folgend, mehrere Instrumente und übte besonders das Klavier- und Orgelspiel. 1752 kam er auf das Ratsgymnasium zu Erfurt und Adlung wurde sein Lehrer in der Musik. Er sang in den Kirchenchören mit, und die wohlklingende Barytonstimme, die er dabei als Solist, z. B. in dem damals neu erschienenen „Tod Jesu" von Graun zeigte, verschaffte Weimar 1758 die Berufung als Kammermusikus und Substitut des Hofkantors nach Zerbst. Hier genoß er noch den Unterricht des Kapellmeisters Fasch in der Komposition und des Konzertmeisters Höckh im Violinspiel, fand auch Gelegenheit, während einiger Zeit von Karl Phil. Em. Bach zu lernen. Als Kantor an der Kaufmannskirche kehrte er 1763 nach Erfurt zurück und wurde hier 1774 zugleich Musikdirektor am evangelischen, 1776 auch noch am katholischen Gymnasium. Von da an wirkte er in Erfurt, an der Spitze der musikalischen Veranstaltungen stehend und in günstigen äußeren Verhältnissen lebend — Gerber meinte, man könne Weimar „füglich unter die wohlhabendsten Kantoren in Deutschland zählen" —, in rührigster Weise: er gab viele geistliche Konzerte, errichtete als der erste auch ein stehendes öffentliches Konzert, das er 13 Jahre lang leitete, und bethätigte sich außerdem noch als Recensent musikalischer Werke und als Berichterstatter „über den Zustand der Erfurtischen Musik u. s. w." in der Erfurtischen und andern gelehrten Zeitungen. Dadurch erlangte Weimar bei seinen Zeitgenossen weithin den Ruf eines tüchtigen Musikers. Er starb zu Erfurt am 19. Dezember 1800, drei Tage nach seinem 67. Geburtstag. — Von seinen Kirchenkompositionen sind die meisten und namentlich die größeren unter ihnen, wie mehrere Passionsmusiken, „Geistliche Lieder zum Gebrauche für Kirchenmusiken gesetzt", Kantaten und anderes Manuskript geblieben. Gedruckt erschienen nur:

1. Zwei Teile „Vierstimmiger Motetten und Arien für Schul- und Singchöre." Leipzig 1782. 1788, und 2. sein Choralbuch, von dem zwei einander mit Ausnahme des Titels völlig gleiche Ausgaben vorhanden sind: die eine von 1803, die andere o. J. (etwa 1809 oder 1810 erschienen). Der Titel der letzteren Ausgabe lautet: „Vollständiges rein und unverfälschtes Choral-Melodienbuch zum Gebrauch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbücher in Deutschland, mit Johann Christian Kittels harmonischer Begleitung gefertiget von Georg Peter Weimar, Kantor an der Kaufmannskirche und Musikdirektor beider Gymnasien zu Erfurt. Neue wohlfeilere Ausgabe. Erfurt, im Verlage des musikalischen Magazins, bei Johann Daniel Weimar" (dem Sohn des Verfassers). Qu. 4°. XXIV u. 372 Seiten. 2 Bl. Titel und Widmung des Verlegers vom 1. Sept. 1803 an Friedrich Wilhelm III. S. I—XX Vorrede des Prof. der Theol. Dr. Karl Martin Franz

Gebhard,[1]) dat. Erfurt, den 30. August 1803. S. XXI—XXIV Druckfehler und der nachgebrachte Choral „Bis willkommen, Heil der Erden“ (vgl. den Art. im Nachtrag). S. 1—248 die Mel. Nr. 1—285 mit beziffertem Baß, alphabetisch geordnet. S. 249—324 als „Anhang von einigen Choralgesängen zum gottesdienstlichen Gebrauche der Anspachischen, Berlinischen, Braunschweigischen, Gothaischen, Würtembergischen, Chursächsischen, Meiningenschen, Sondershäusischen und anderer neuen deutschen Gesangbücher,“ die Mel. Nr. 1—135 in gleicher Behandlung und Anordnung. Das Buch enthält also im ganzen 421 Melodien, darunter drei von Kittel, zehn von Gerber (dem Lexikographen) und fünf von Weimar selbst. Doch sind die letzteren, worunter eine sogar zu „Was frag ich viel nach Geld und Gut“ (!), nicht weiter bekannt geworden und noch weniger in kirchlichen Gebrauch gekommen.[2])

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Kantate von Seb. Bach zum Sonntag Jubilate (Joh. 16, 5—15) am 30. April 1724. Eine „Sinfonia“ der Instrumente eröffnet das Werk, „eines jener breiten, voll harmonisierten Adagios, in welchen bei Bach die einsätzige Gabrielische Kirchensonate gipfelt und ausläuft.“ Der folgende Hauptchor „hat die dreiteilige Arienform, ist im ersten und dritten Teil ein auf Chor und Orchester übertragener Passacaglio“ und von „thränengesättigter, in Schmerzen schwelgender Stimmung.“ Es folgen noch drei Arien für Alt, Baß und Tenor, in welch letztere der Choral „Jesu, meine Freude“ in der Begleitung tröstend hinein klingt, und der Choral „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ mit der Schlußstrophe des Liedes („— — — dabei will ich verbleiben“). — Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. II. Nr. 12. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. II. Nr. 12. S. 37—56; der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 126. S. 82. — Spitta, Bach II. S. 233—235.

Weinlein, Josaphat, Dr. med. und daneben auch Dichter und Komponist geistlicher Lieder, Orgelspieler und Orgelbauverständiger, war am 30. November 1601 zu Schwäbisch-Hall geboren. Nachmals lebte er als Arzt in der alten Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber. Er wird „ein vortrefflicher Musikus“ genannt, der „eine sehr künstlich eingerichtete Orgel in seinem Hause hatte“ und nach des Erasmus Widmann (vgl. den Art.) Tode 1634 ein Jahr lang die Orgel in

---

[1]) Er legt sich ausdrücklich die Beigabe der bezifferten Bässe, die er Kittels Mskr.-Ch.-BB. entnommen habe, zu den Melodien bei. Das stimmt aber nicht mit Gerbers Angabe im Neuen Lex. IV. S. 535. 536, wo erzählt wird: „Noch Tags vor seinem Tode hatte er (Weimar) zu seinem soeben aus der Presse gekommenen Choralbuche den Titel auf seinem Bette geschrieben ꝛc.“

[2]) Diese Melodien Weimars finden etwaige Interessenten jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1313b. S. 346. II. Nr. 2370. S. 83. Nr. 2452. S. 105. Nr. 2988. S. 267 und Nr. 4074. S. 593. — Außerdem finden sich in dem Choralbuch noch 24 neue Melodien, bei denen über ihre Herkunft nichts angedeutet ist. Auch unter ihnen ist jedoch keine, die in weiterem Kreise wirkliche kirchliche Bedeutung erlangt hat.

der Hauptkirche zu St. Jakob daselbst versah.[1]) Seine Liebhaberei für Orgelspiel und Orgelbau scheint auf seinen gleichnamigen Sohn, der ebenfalls Arzt in Rothenburg war, übergegangen zu sein. Sponsel erzählt, daß eine der drei Orgeln in der Jakobikirche 1688 neu aufgestellt worden sei und fährt dann fort: „Wobey merkwürdig, daß das große Werk auf der Abendseite von einem Doctore medicinae, Namens Josaphat Weinlein, mit Hülfe eines Schreinergesellens, Namens Sigmund Leyser, erbaut worden, der die Orgelbaukunst dabey so wohl lernete, daß er nachgehends ein berühmter Orgelmacher wurde. Herr Weinlein gab darauf dem Herrn Leyser seine Tochter zur Ehe, und des Herrn Leysers Enkelin hat der jetzige berühmte Orgelmacher, Herr Geßinger (in Rothenburg), zur Gattin."[2]) — Von dem älteren Josaphat Weinlein waren in Rothenburg längere Zeit einige geistliche Lieder im Gebrauch, zu denen er selbst auch die Melodien erfunden und die Tonsätze geschrieben hatte.[3])

Weinlig, Christian Ehregott, der Schüler und spätere Nachfolger Gottfried August Homilius' in Dresden, war in dieser Stadt am 30. September 1743 geboren. Er besuchte die Kreuzschule daselbst und brachte es schon in seinen Schuljahren so weit, daß er nicht nur bei Homilius die Komposition studieren, sondern auch bereits unter dessen Leitung Kirchenkantaten schreiben konnte, welche öffentlich aufzuführen sein Lehrer kein Bedenken trug. 1766 bezog er die Universität Leipzig und wurde daneben 1767 Organist an der reformierten Kirche daselbst. 1773 folgte er einem Ruf als Organist nach Thorn und 1780 kehrte er nach Dresden zurück, wo er zunächst Organist an der Frauenkirche, 1784 aber der Substitut seines Lehrers Homilius, der vom Schlag gerührt worden war, und nach dessen Ableben am 2. Juni 1785 sein Nachfolger wurde. Diese Stellung behielt er bis an seinen Tod am 13. Mai 1813. — Als Komponist von „Passionsoratorien", sowie Kirchen- und Gelegenheitskantaten war Weinlig das noch mehr verblaßte Nachbild des schon vorher genug abgeblaßten Homilius. Durch die Nüchternheit des platten Rationalismus jeglichen religiösen Schwunges beraubt, verfiel er in seiner Musik noch viel mehr der „biedermännischen Gemütlichkeit des Ausdrucks", die schon bei Homilius „manchmal ganz unleidlich" war. Noch weniger als dieser vermochte sich Weinlig aus dem Banne seiner religiös tief gesunkenen, geistesarmen Zeit zu erheben und meinte mit ihr, der Heiland sei — wie Moritz Hauptmann einmal irgendwo bemerkt hat — „nur darum gestorben, daß wir recht schneidermäßig darüber jammern sollen." Diesen Standpunkt etwa nehmen Weinligs nach der verflachten spät-

---

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 788. Zahn, Melodien V. S. 411 und S. 418. Nr. 92.

[2]) Vgl. Sponsel, Orgelhistorie. 1771. S. 160. 161.

[3]) Zwei solcher: „O Gott, sieh, wie grausamlich" und „Ach Herr, mit deinem Geiste", die zuerst bei G. Falck, Seelen-Cymbeln. Rothenburg 1672. S. 225 und 406 gedruckt waren, hat Zahn, Melodien. II. Nr. 4027. S. 579 und IV. Nr. 7843. S. 579 mitgeteilt.

italienischen Schablone glatt und fließend gearbeiteten „Passionsoratorien" ein, wie dies schon der Titel eines derselben: „Empfindungen am Sterbetage Jesu" bezeichnend genug andeutet. Von sieben derartigen Werken, die Gerber aufzählt,[1]) ist nur eines: „Der Christ am Grabe Jesu" 1788 im Klavierauszug gedruckt worden, alle andern sind Manuskript geblieben und längst vergessen.

Weinlig, Christian Theodor, der Neffe und Schüler des Vorangehenden und nachmals Thomaskantor zu Leipzig, war am 25. Juli 1780 zu Dresden geboren. Durch seinen Oheim, sowie durch die italianisierte Musikübung, wie sie ihm in Dresden am Hofe und allerwärts entgegentrat, wurde er in den abgelebten spätitalienischen Musikstil eingeführt, den er sich dann in Italien selbst beim Padre Mattei in Bologna vollends ganz zu eigen machte. Am 10. Juli 1823 erwählte ihn der Rat zu Leipzig als Schichts Nachfolger zum Kantor an der Thomasschule, als welcher er sich in der Folge hauptsächlich als Lehrer der Musiktheorie einen Namen machte. Richard Wagner war 1830—1831 ein halbes Jahr lang sein Schüler im Kontrapunkt und hat ihm lebenslang ein freundlich-dankbares Andenken bewahrt.[2]) Weinlig starb am 7. März 1842 zu Leipzig und Moritz Hauptmann wurde sein Nachfolger im Thomaskantorat. — In den hergebrachten und längst gänzlich ausgeschriebenen Formen des italienischen Zopfstils komponierte Weinlig gleich seinem Oheim auch Kirchenmusik. Doch betrachtete er diesen Kunstzweig nur als Bastard der weltlichen Kunstübung[3]) und handhabte seine strengen Formen nur mehr als Schablone, mittelst der auch bei durchaus gleichgültigem und unkirchlichem Inhalt doch noch etwas Anhörbares zuwege zu bringen war. So bedeutete er für die evangelische Kirchenmusik nichts mehr, und seine Werke (Motetten, Kantaten, das Passionsoratorium „Die Feier der Erlösung", u. a.), die er für den Thomanerchor schrieb, sind bis auf ein „Deutsches Magnificat" (für Solostimmen, Chor und Orchester) ungedruckt geblieben und nicht weiter bekannt geworden. Nur eine Choralmelodie von Weinlig zu „Wir glauben all an einen Gott" (vgl. den Art.) ist noch zu nennen, weil dieselbe durch ihre Aufnahme in das neue Melodienbuch der Provinz Sachsen dort jetzt kirchliche Geltung erlangt hat.
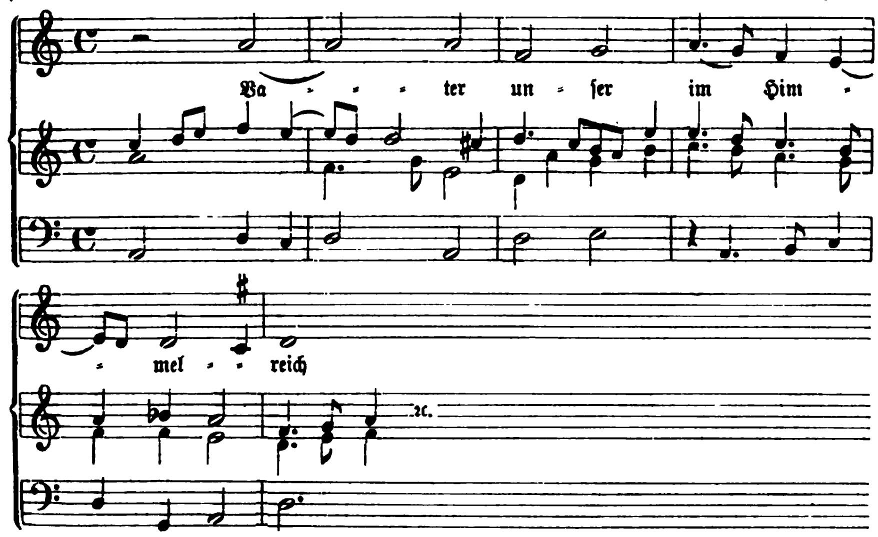
---

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 788. Neues Lex. IV. S. 537. 538. Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 474. Wangemann, Geschichte des Oratoriums. 1882. S. 391.

[2]) Vgl. Richard Wagners gesammelte Werke. I. S. 11, sowie die bezüglichen Mitteilungen Eduard Dannreuthers bei Grove, Dict. of Music. IV. S. 347. Wagner versicherte, er habe Weinligs Methode des Musikunterrichts zur Grundlage seines Plans für die Reorganisation der Münchner Musikschule gemacht.

[3]) Naumann, Illustr. Musikgesch. I. S. 604. 605 berichtet, daß Weinlig einmal sich gegen Hauptmann dahin ausgesprochen habe, er fühle sich so alt und geistig herunter gekommen, daß er sich in der Komposition schon seit geraumer Zeit nur noch auf „Kirchenmusik" beschränke. Und das war ein Nachfolger Seb. Bachs als Thomaskantor!

Weinmann, Johann, ein Tonsetzer evangelischer Kirchenmelodien aus der Reformationszeit, über dessen Lebensumstände aber Genaueres nicht bekannt ist. Nach Gerber war er „ein vortrefflicher Organist aus Nürnberg, starb zu Wittenberg im Jahr 1542, wo er an der dasigen Kirche gestanden hatte, und erhielt öffentlich von der Akademie — in der Einladungsschrift zu seinem Begräbniß — ein ausgezeichnetes Lob, theils wegen seiner Kunst und dann noch insbesondere wegen seiner großen Bekanntschaft mit der deutschen Geschichte, wobey es hies: tantam, quam vix in alio vidimus.“[1]) — Von ihm ist noch ein vierstimmiger Tonsatz über die Melodie „Vater unser im Himmelreich“ bekannt,[2]) der die damals noch seltene Weise der Verlegung der Melodie in die Oberstimme, statt in den Tenor zeigt, und dessen freie und besonders belebte Stimmenführung:



man fast geneigt sein könnte, auf den Organisten Weinmann zurückzuführen.

Weiske, Johann Georg,[3]) Kantor und Musikdirektor an der Dom- und Stadtkirche zu Meißen, war „ohne Zweifel“ der Komponist einer Melodie zu „Wir

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 788. 789. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang I. S. 204. 205. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. I. S. 463. Riederer, Abhandlung ꝛc. 1759 erwähnt, so weit ich gesehen habe, Weinmanns als eines Nürnbergers nicht, ebensowenig, Herold, Alt-Nürnberg ꝛc. 1890. S. 302—304 unter seinen „bedeutenden Nürnberger Musikern, Komponisten und Musikschriftstellern.“

[2]) Derselbe erschien gedruckt in „Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier vnd Fünff Stimmen, Für die gemeinen Schulen ꝛc. Wittenberg, Georg Rhau. 1544. Nr. 52. v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. S. 105. 106. Beisp. Nr. III hat denselben mitgeteilt. Vgl. auch Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 920.

[3]) Gerber, Altes Lex. II. S. 789. Neues Lex. IV. S. 538 hat die Vornamen beidemal nur „(J. G.)“; Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 442 macht daraus, vielleicht

glauben all an einen Gott" (vgl. den Art.), die seit Schicht in Sachsen gebräuchlich und jetzt durch ihre Aufnahme in das dortige Landeschoralbuch von 1883 als kirchlich giltig sanktioniert ist. Weiske war 1746 zu Dobrenz bei Rochlitz geboren, hatte von etwa 1770 an die oben bezeichnete ansehnliche Stellung in Meißen inne und starb daselbst am 12. November 1806. 1790 gab er bei Breitkopf in Leipzig „XII Geistliche prosaische Gesänge" und mit denselben die Beschreibung und Abbildung eines von ihm erfundenen Metronomen heraus. Er „gehörte auch zu den fleißigen Kirchenkomponisten seiner Zeit, indem sich nur allein unter dem Nachlasse von Doles und Rempt von seiner Arbeit außer einigen Kyrie und Gloria (also sog. „Kurze Messen") und ein paar Dutzend Kirchenkantaten auch acht Psalmen für Chor und Orchester befanden."[1])

Weisse, Michael,[2]) der treffliche Verfasser des ersten deutschen Gesangbuchs der Böhmischen Brüder, ein „gottsförchtiger, ja gottsbekannter mann", wie die Katharina Zellin ihn nannte, und „ein guter Poet", wie Luther ihm bezeugte, hat durch sein Büchlein den deutschen Kirchengesang der Böhmischen Brüder begründet und auch für den evangelischen Kirchengesang in Deutschland bleibende Bedeutung erlangt. Er war „bürtig von der Neysse auß Schlesien"[3]) und hatte sich, wohl schon in den ersten Jahren der beginnenden Reformation, also um 1520, „auß der Möncherey zu den Böhmischen Brüdern gewendet", oder war, wie andere

---

nur als Druckfehler, „(D.-G.)" und Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben 1872. S. 201 und Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 314 lösten die Chiffer mit „Johann Gottfried" auf. Nach Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 405 sind jedoch die Vornamen „Johann Georg" die richtigen, obwohl auch noch Zahn, Melodien V. S. 459. Nr. 279 „Johann Gottfried" hat.

[1]) Vgl. Gerber, a. a. O. Nach Müller, a. a. O. werden in Königsberg zwei Kirchenkantaten von Weiske im Mskr. aufbewahrt. — Eine Motette „Herr lehre mich thun" von ihm ist bei Hiller, Vierst. Motetten und Arien in Part. 1776—1791. Teil V (1784). Nr. 4. S. 36 gedruckt.

[2]) Schon in dem Büchlein der Katharina Zellin 1534, ferner in den Ulmer Drucken des Weisseschen Gesangbüchleins von Hans Varnier und J. Grüner, beide von 1539, war der Geschlechtsname durch Abwerfung des „e" in „Weiß" verkürzt. Luther — Vorrede des Babstschen G.-B.s von 1545; vgl. v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. S. 17. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 583 — brachte infolge eines lapsus calami vel memoriae den Vornamen „Johannes". So ist es gekommen, daß Michael Weisse früher öfters „Johannes Weiß", bis in die Gegenwart herein aber meist „Michael Weiß" genannt wurde. Vgl. Olearius, Evang. Liederschatz IV. S. 22 ff. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrhunderts I. S. 70 u. 96.

[3]) Das Brüder-G.-B. von 1639. S. 482—484 giebt in einem „kurtzen Historischen außzug etlicher Authorum" ein „Verzeychniß derer Personen, welche die Böhmischen Gesänge in Deutsche Reymen übergesetzet, vnd also dieses Cantional verfertiget haben," auch einige biographische Notizen über „Michael Weiß", die als zuverlässig anzusehen sein dürften. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied I. S. 727. 728, wo die ganze wertvolle Zugabe des G.-B.s von 1639 abgedruckt ist.

bestimmter sagen, „aus einem Kloster in Breslau entsprungen.“ 1522 und 1524 sandten ihn die Brüder mit Johann Horn („Böhmisch Roh genant“) zweimal zu Luther nach Wittenberg. Dann „fundierte“ er die deutschen Brüdergemeinen „zur Landskron“ an der äußersten Ostgrenze Böhmens, und zu Fulneck in Mähren und war deren „Diener“ oder Pfarrer. Diese Gemeinden „ersuchten ihn oftmals mit Bitten,“ sie „mit geistlichen Gesängen zu versorgen.“ Und als dazu noch ein ausdrücklicher Auftrag von seiten der Unionsdirektion kam, machte sich Weiße ans Werk: „nach Vermögen und all seinem Fleis“ die in seiner Gemeinden „alt (vielleicht dem Kantional von 1523?) samt der Böhmischen Brüder Cancional“ enthaltenen Gesänge nach „deren Sinn und gewisser heiligen Schrift in deutsche Reime zu verdolmetschen.“ Nachdem er „der Gesänge 143 verdeutschet“ und seine Arbeit „nach fleißigem Überlesen, Corrigieren und Bessern“ von seiten „der eltesten Brüder“ (namentlich Johann Horns) anerkannt war,[1]) ist sie als „Ein New Gesengbuchlen, Anno 1531 zum Buntzel in Böhmen, vnd hernach zu Vlm dreymahl, gedruckt worden.“ Auf der Synode der Brüder zu Brandeis wurde Johann Horn am 14. April 1532 zum Bischof, und auf seinen Vorschlag Michael Weisse zum Mitglied des engeren Rates der Brüderunität gewählt. Letzterer ist dann nach der Angabe des Gesangbuchs von 1639 „zur Landskron in Böhmen, Anno 1534,“ oder wie andere wollen erst „1542 zu Leitomischl“ gestorben. — Während in Deutschland das „1531 bei Jobst Gutknecht in Nürnberg gedruckte Gesangbüchlein nur erst 43 Melodien zu 91 Liedern (die liturgischen Gesänge mitgerechnet) kannte, brachte Michael Weisse im selben Jahr bereits 112 „Liedermelodien“ zu 157 Gesängen.[2]) Man nimmt allgemein und wohl mit Recht an, daß die Mehrzahl der bei Weisse erscheinenden Lieder Übersetzungen böhmischer Originale seien, die, seit Johann Huß einen Kirchengesang in der dortigen Landessprache begründet hatte, teils als Herübernahmen aus dem Hymnenschatz der mittelalterlich-katholischen Kirche, teils als von den Brüdern hinzugethane neue und freie Dichtungen in reicher Fülle in Übung waren. Da aber Weisse bei seiner Arbeit hauptsächlich den „Sinn“ seiner böhmischen Originale im Auge hatte, ohne sich durch deren Form irgend binden zu lassen, so kam er zu Umdichtungen, die er auf denselben Ton herzlicher Einfalt und rührender Innigkeit zu stimmen vermochte, der seinen eigenen, frei gedichteten Liedern

[1]) Diese Angaben über die Entstehung seines Büchleins macht Weisse selbst in der „Vorrhede“. Diese, sowie seine Reime „Zum beschlus“ findet man neu gedruckt bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 549.

[2]) Doch wird bei Weisses Büchlein verschieden gezählt. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 266 sagt: „es enthielt 136 Lieder mit 111 beigedruckten Singweisen.“ Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. II. S. 120 bemerkt: „155 deutsche Lieder; davon hat Weisse selbst 143 aus den 400 Liedern des Böhmischen Cantionals von 1505 (vgl. Bd. I. S. 205) aus tschechischer Sprache in deutsche Reime gebracht.“ Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 120. 121 und Zahn, Melodien VI. S. 10 zählen „im ganzen 157 Gesänge“ und letzterer dazu „112 Liedermelodien.“

einen so hohen Wert giebt. Denn daß auch solche in seinem Büchlein stehen, unterliegt wohl keinem Zweifel, ob es auch, da ältere Nachrichten fehlen und die neuere Forschung noch nicht untersucht hat, was bei Weisse Übersetzung und was Original ist, im einzelnen nicht nachgewiesen werden kann.[1]) Eines aber beweist der gesamte Inhalt des Gesangbuchs in jedem Fall: daß Weisse wirklich „ein guter Poet“, gewesen ist, wie ihn Luther schon um des einen Liedes „Nu laßt uns den Leib begraben“ willen mit Recht gerühmt hat.[2]) — Von den 112 Melodien des Buches, die zwar nicht alle ihren Liedern an Wert gleich kommen, unter denen aber doch manche sich finden, die zu den besten und schönsten des evangelischen Liederschatzes gehören, „sind 36 in (ausgefüllten, schwarzen) Choralnoten, 75 in (hohlen, weißen) Figuralnoten und eine zur Hälfte in Choral- und zur Hälfte in Figuralnoten geschrieben. Die in Figuralnoten geschriebenen — d. h. die eigentlich liedmäßigen Weisen — haben keine Mensuralzeichen, nur bei einer Melodie ist ein 3 vorgezeichnet. Ihre Notierung ist in rhythmischer Beziehung ungenau und mangelhaft, aber in den späteren Gesangbüchern der Brüder verbessert.“ Was die Herkunft der Melodien anlangt, so sind zunächst sechs derselben aus dem deutschen Kirchengesang entlehnt und von Weisse, der sich, gleich den Böhmischen Brüdern überhaupt, an eine feststehende kirchliche Weise und Ordnung nicht gebunden erachtete, auf andere Lieder übertragen worden. Etliche und vierzig tragen Überschriften von Anfängen lateinischer Hymnen, Prosen und Sequenzen, entstammen also dem älteren lateinischen Kirchengesang, dem sie entweder unmittelbar, oder aber durch Vermittlung des älteren böhmischen Gesangs der Brüder entnommen sein werden. Sie sind teils in der ursprünglichen hymnischen Form belassen, wie z. B. Surrexit Christus hodie zu „Gelobt sei Gott im höchsten Thron“, teils frei in die Liedform umgebildet, wie Conditor alme siderum zu „Kehrt euch zu mir, ihr liebe Leut“. Einzelne dieser ursprünglich lateinischen Gesänge, wie z. B. Patris sapientia, sind uns nur durch Weisse bekannt und erhalten geblieben, andere, auch in unsrem Kirchengesang bekannte, wie Dies est laetitiae und Veni sancte spiritus, reple etc., doch zuerst durch ihn deutsch gewendet und verwendet worden. In den an sechzig weiteren Melodien, die in dem Buch ohne Überschrift und damit ohne Andeutung ihrer Herkunft gelassen sind, und zu denen so bekannte Weisen wie „Den Vater dort oben“, „Nu loben wir mit Innigkeit“ u. a. gehören, werden wir ihrer größeren Zahl nach Herübernahmen aus älterem böhmischem, geist-

[1]) Wenn Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 120. Nr. 9 meinte: „Nach der Vorrede zu urteilen, sind diese Gesänge sämtlich von Michael Weisse,“ so ist nicht recht klar, ob er damit hat sagen wollen, sie seien von Weisse sämtlich frei gedichtet, oder aber sämtlich nur aus dem böhmischen Kantional von 1505 übersetzt. Beides wäre unrichtig.

[2]) Bunsen, Allg. Gesang- und Gebetbuch. 1833. S. CX nennt Weisse den „ohne Zweifel größten lyrischen Genius seiner Zeit,“ und S. 857 „einen der größten Liedersänger und überhaupt eins der dichterischsten Gemüter seiner Zeit, voll tiefer, innerer Gotteserkenntnis.“

lichem, vielleicht zum Teil auch weltlichem Gesang, in einzelnen aber sicherlich auch von Weisse selbst erfundene Weisen vor uns haben. Die deutsche evangelische Kirche hat viele Lieder und mit ihnen zugleich eine Anzahl von Melodien aus Weisses Gesangbuch in ihren Gesang aufgenommen. Einige der Melodien sind längst ökumenisch und werden für alle Zeiten im Kirchengebrauch behalten werden.[1]) — Michael Weisses Gesangbüchlein ist:

Ein New Geseng buchlen MDXXXI Venite exultemus domino Jubilemus d'o salutari nr'o Psal 94 (am Schluß:) Gedruckt zum Jungen Buntzel inn Behmen. Durch Georgen Wylmschwerer Im Jar M.CCCCC.XXXj Am zwelfte tag des Mertzen vollendet. — 7 Blätter und 25 Bogen in hoch 6° (der Bogen zu 6 Blatt oder 12 Seiten). Vorrede unterzeichnet „Michael Weisse" und am Ende der Gesänge nochmals „Michael Weisse Burtig von d'Neysse."[2])

Weißensee, Friedrich, der tüchtige Amtsnachfolger Leonhard Schröters im Kantorat zu Magdeburg, war aus Schwerstedt am Ettersberg in Thüringen und mag dort in der Zeit um 1560—1570 geboren sein.[3]) Wo er seine wissenschaftliche und musikalische Bildung erlangte, ist nicht mehr bekannt. Von etwa 1590 an wirkte er als „Schuldiener zu Gebesee" und gab als solcher 1595 ein kirchliches Musikwerk („Evangelische Sprüche") heraus. Um die Wendezeit des Jahrhunderts scheint Leonhard Schröter in den Ruhestand getreten und bald danach gestorben zu sein,[4]) denn 1600 finden wir Weißensee an seiner Stelle als „Cantor vnd

[1]) Zahn bringt in seinem Melodienwerk 92 Weisen des Gesangbuchs von Weisse neu gedruckt, so daß nur 20 von den 112 noch fehlen. Vgl. seine Zusammenstellung Bd. VI. Nr. 36. S. 10. 11. — Außerdem hat Zahn noch herausgegeben: „Die geistlichen Lieder der Brüder in Böhmen, Mähren und Polen in einer Auswahl für eine Singstimme mit Begleitung des Harmoniums oder des Klaviers eingerichtet." Gütersloh, Bertelsmann. VIII und 64 S. — Eine größere Anzahl der Melodien Weisses ist, freilich oft arg entstellt, auch im Ch.-B. der Herrnhuter von 1784 ꝛc. fortgepflanzt, und nicht minder auch in katholischen deutschen Gesangbüchern. Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied an verschiedenen Stellen und in den Registern I. S. 766. II. S. 411.

[2]) Über die weiteren Drucke in der Zwischenzeit bis zum Erscheinen des zweiten Brüdergesangbuchs von Johann Horn 1544, insbesondere über die vier „Byechlin . . . auß einem vast herrlichen Gsangbuch gezogen" der Katharina Zellin in Straßburg 1534—1536 und die Ulmer Drucke von Hans Zurel für Jakob Grüner 1539 und von Hans Varnier vom gleichen Jahr, vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 132. 133. 152. 153. Zahn, Melodien VI. S. 13. 14. 18. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 235. 236.

[3]) Naumann, Illustr. Musikgesch. I. S. 544 sagt zwar ganz bestimmt: „geb. 1560"; aber man weiß nicht, welcher Verlaß auf diese Angabe sei, da dort keinerlei Nachweis für dieselbe beigebracht ist und sie sonst nirgends vorkommt.

[4]) In der Vorr. seines Opus melicum von 1602 bemerkt Weißensee, daß Schröter „vor nicht gar langer Zeit erst aus diesem Leben abgerufen worden sei." Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 190. Ambros, Gesch. der Musik. Bd. V von Otto Kade. 2. Aufl 1889. Vorbem. S. LXII. Kade, Die ältere Passionskomposition. 1891. S. 95. 96.

Musicus der Schulen zu Magdeburgk."[1]) Hier mahnte ihn, wie er uns selbst sagt, „der Eifer seiner Vorgänger (er nennt Martin Agricola, Gallus Dreßler und Leonhard Schröter), ihr ernstliches, wahrhaft löbliches Streben," auch seinerseits die ihm verliehenen „geringen Kräfte" dran zu setzen, daß die „göttliche Tonkunst in dieser ehrwürdigen Heimat der schönen Wissenschaften erhalten und soweit möglich ausgebreitet werde." Doch blieb er nicht lange in Magdeburg: schon 1602 übertrug ihm die Schule des Klosters U. L. Fr. als Patronin die Pfarrstelle zu Altenweddingen,[2]) zwischen Magdeburg und Halberstadt, die er dann bis an seinen Tod 1622 inne hatte.[3]) — Weißensee schrieb als ein durchaus tüchtiger Kirchentonsetzer in dem motettisch-madrigalesken Stil seiner Zeit, da harmonische Rücksichtnahmen bereits zu geschlosseneren Formen führten. So vermochte er zwar die volle Freiheit der polyphon-melodischen Führung der Stimmen, welche die Werke Leonhard Schröters und Hans Leo Haßlers auszeichnet, nicht mehr ganz zu erreichen. Aber in seinen achtstimmigen Sätzen im Florilegium Portense des Bodenschatz stellte er sich gleichwohl den besten Meistern unter seinen Zeitgenossen, einem Melchior Vulpius, Christophorus Demantius u. a., würdig an die Seite. Von seinen Werken sind noch bekannt:

1. Evangelische Sprüche auf die vornehmsten Fest-Tage von fünff Stimmen. Magdeburg 1595. 4°. — 2. Opus melicum methodicum et plane novum continens harmoniae selectiores IV. V. VI a XII vocum, singulis diebus dominicis et festis accommodatas. Magdeburgi. 1602. Fol. 72 Stücke enthaltend. — 3. Hochzeitlicher Ehren Dantz, mit VI. Stimmen Componieret Auff das Adelige Beylager Des Hoch vnnd Ehrwirdigen Wolffgang Spitznasen zu Magdeburgk Domherrn. Durch Fridericvm Weissensee, Der Schulen zu Magdeburgk Cantorem vnd Musicum. Gedruckt zu Magdeburgk bey Johann Bötcher, Im J. 1600. Qu. 4°. — 4. Geistlich Braut und Hochzeit Gesang mit 6. Stimmen Componiret Zu Ehren Dem Georgio Schultzen . . . zu Magdeburg. Durch Fridericvm Weissensee, Pfarrern zu Altenweddingen, Gedruckt zu Magdeburg durch Joachimum Böhlen. Im Jahr 1611. 4°. — 5. Geistlich Braut vnd Hochzeitliedt mit 6. ex Cant. Cantic. Cap. 5 v. 7 ad 9 reg.

---

[1]) Gerber, Neues Lex. IV. S. 541 hat hier ein wenig phantasiert, wenn er sagt: „verließ aber diese Stelle (zu Gebesee) und privatisierte um 1602 eine Zeitlang als Musikus zu Magdeburg." Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 441 und Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 317 haben das nachgeschrieben.

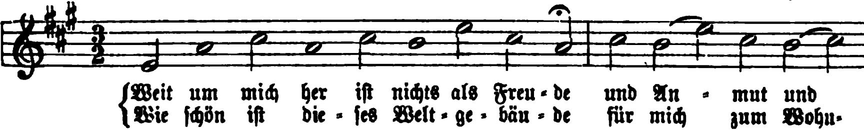
[2]) Also nicht „Altenwendingen", wie Gerber, a. a. O., und noch weniger „Altenwendigen en Souabe", wie Fétis, a. a. O. hat. Reißmann, a. a. O., folgte diesmal Gerber; dem „en Souabe" bei Fétis scheint er doch nicht recht getraut zu haben.

[3]) Herr Pastor Dr. Eiselen in Altenweddingen schreibt unterm 25. April 1894: „Ein Leichenstein, welcher bis zum Neubau der Kirche hinter dem Altar gelegen hat, bezeichnet sicher Friedrich Weißensee als Pastor an der hiesigen Kirche vom Jahr 1602—1622. Noch heute ist das in ein evangelisches Gymnasium verwandelte Kloster U. L. Fr. zu Magdeburg Patron der hiesigen Pfarre, welche meist mit Pfarrern aus der Zahl seiner Lehrer besetzt wird."

Frid. Weissensee. 4°. — 6. 4 Sätze im Florilegium Portense von Bodenschatz, und zwar: I. 1618. Nr. 48: Jubilate Deo omnis terra. 8 voc.; II. 1621. Nr. 2: Anima mea expectat. 8 voc. Nr. 71: Hosanna filio David. 8 voc.; Nr. 33. 1ter Teil: Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalem. 2ter Teil: Sage du mir an ꝛc. 8 voc.[1]) —

Weitflöte, Weitpfeife. Das Beiwort Weit- bei Namen von Orgelstimmen wurde früher öfters, jetzt aber kaum noch angewendet. Zwar wird die Forderung, die Register einer Orgel für den Spieler möglichst genau und deutlich zu kennzeichnen, auch heute noch aufgestellt. Aber man hält jetzt dafür, es sei derselben vollständig Genüge geleistet, wenn auf der Etikette die Tongröße und bei gemischten Stimmen die Anzahl der Chöre angegeben wird. Früher war man in dieser Hinsicht noch weitläufiger und gab, namentlich wenn Stimmen gleichen Namens und gleicher Tongröße auf demselben Werk oder Manual standen, auch deren Mensur, ob weit oder eng („Angusta“ sc. vox) an, „welche Wörter als Beynamen darzugeschrieben“ wurden.[2]) Daher gab es dann Namen wie „Weit Principal 16′ in Rostock“, „Wijdgedackt 8′“ in der Orgel zu Gouda, „Weite Pfeife 2′“ zu St. Nikolai in Hamburg und zu St. Wenzeslai in Naumburg u. s. w.[3]) Ein Nachklang hievon ist heute noch die „Weitflöte 2′ von Zinn“ im ersten Pedal der Domorgel zu Magdeburg von Reubke, von dem übrigens bekannt ist, daß er immer verhältnismäßig eng mensurierte.

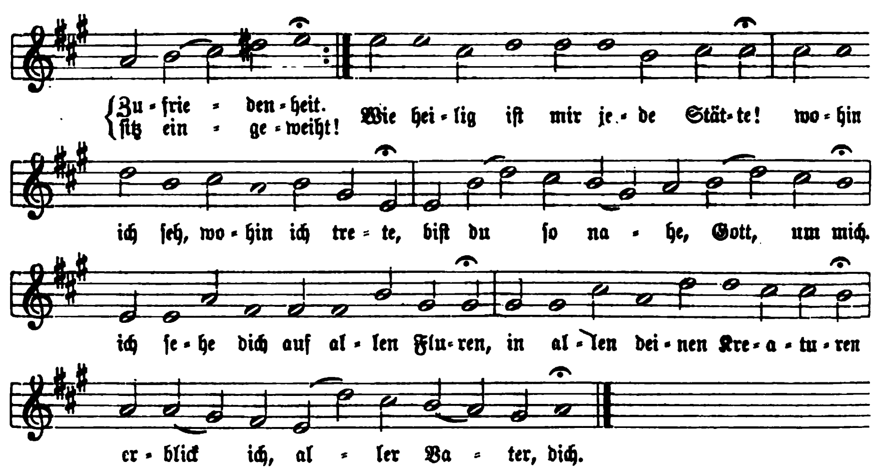
Weit um mich her ist nichts als Freude, Choral. Dem Liede des Konsistorialrats Joh. Friedr. Feddersen in Altona wiesen die Gesang- und Choralbücher der rationalistischen Zeit meist eine der Weisen des Liedes „Mein Schöpfer, der mit Huld und Stärke“ zu. Eine Melodie von Justin Heinrich Knecht 1797 sollte, laut Überschrift in seinem Ch.-B. 1799. Nr. CLXXXVI. S. 198. 199, wo sie zuerst gedruckt erschien, beiden Liedern dienen. Sie heißt:



[1]) Vgl. Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 2te Ausg. 1855. S. 125. 126. Müller, Die musik. Schätze der Bibliothek zu Königsberg. 1870. S. 405. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke 1877. S. 920. 921. Grove, Diction. of Music. I. S. 253. 264.

[2]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 381. 382. Anm. p. Ob „vielleicht die Weidenpfeife bisweilen gleichviel sein sollte“, wie Weitpfeife, wie Adlung meint, muß dahin gestellt bleiben.

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 163. 164. Adlung, Mus. mech. organ. 1768. I. S. 157. M. H. Van 'T Kruijs, Verzameling van Dispositien der verschillende Orgels in Nederland. 1885. S. 14.



und kam durch Knecht ins Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 181. S. 238. 239, ist auch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1076. S. 503 noch erhalten.[1])

Weizel, Ludwig Friedrich, ein Choralkomponist, von dem einige Melodien im Hessischen kirchliche Geltung haben. Er war am 14. Juni 1747 zu Büdingen in Oberhessen (Hessen-Darmst.) geboren und wirkte nachmals als Präzeptor an der dritten Klasse der Lateinschule seiner Vaterstadt bis 1805, dann als Konrektor, bis er am 17. Dezember 1829 im 83. Jahr pensioniert wurde. Am 18. März 1841 starb er zu Büdingen in dem selten hohen Alter von nahezu 94 Jahren. — Weizel schrieb ein Melodienbuch zum Büdinger G.-B. von 1800, das nicht gedruckt, aber im Privatbesitz noch vorhanden ist.[2]) Dasselbe ist betitelt:

> Choralmelodien zu dem neuen Büdinger Gesangbuch, denen mehrere mit ♯ bezeichnete, dem Inhalt der Lieder anpassende neue Melodien hinzugefügt worden sind; nach den numerierten Liedern des Gesangbuchs folgend ꝛc. arrangiert und verfertigt von Ludwig Friedrich Weizel, Conrektor in Büdingen. Am 1. Septbr. 1810. — Darin sind 19 neue Melodien von Weizel, von denen z. B. eine „Dir immer ähnlicher zu werden“ als „Allgütiger, dir will ich singen“ bei Volckmar, Hessen-Kasselsches Ch.-B. 1865 steht, eine zweite „Lasset uns den Herren preisen“ oder „Sollt ich meinem Gott nicht singen“ (vgl. den Art. Bd. III. S. 444) im neuen Hessen-Darmst. Ch.-B. 1887 erhalten ist.[3])

---

[1]) Zahn, Melodien IV. Nr. 7820. S. 570 teilt noch eine zweite Weise für unser Lied aus dem G.-B. für Mennoniten, Wiesbaden 1843 mit; sie ist ebenfalls in dreiteiligem Takt und von derselben unkirchlichen Haltung, wie die Knechtsche.

[2]) Vgl. Zahn, Melodien V. S. 460. Nr. 283. VI. S. 562.

[3]) Zahn, a. a. O. I. Nr. 1369b. S. 360. II. Nr. 3086. S. 296. IV. Nr. 6358. S. 40. 41. Nr. 7027. S. 263. Nr. 7687. S. 517. Nr. 7889. S. 517 (und nochmals unter Nr. 7918. S. 607) hat 5 Melodien von Weizel mitgeteilt.

Welcker von Gontershausen, Heinrich, war 1811 zu Gontershausen im Hessen-Darmstädtischen geboren und starb am 15. Juni 1873 als Hofpianofortemacher in Darmstadt. Er hat mehrere Schriften über die „musikalischen Tonwerkzeuge" veröffentlicht („Der Flügel &c." Neue Ausg. Frankfurt a. M. 1856; „Der Klavierbau &c. 4. Aufl. das. 1870) und darunter auch:

Über den Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik, nebst Übersicht der Entstehung und Verbesserung der Orgel. Ein Anhang zum Klavierbau in seiner Theorie, Technik und Geschichte. Frankfurt a. M. 1870. 4°.

Wellen, Wellatur,[1]) ein Zwischenglied in der Traktur der Orgel, welches die Weiterleitung der durch den Niederdruck der Tasten bewirkten Zugbewegung nach den Spielventilen zu vermitteln hat. Es gehören zur Wellatur: die Wellen selbst mit den Wellenstiften und Wellenärmchen, und das Wellenbrett oder der Wellenrahmen mit den Wellendöckchen. — Wellen sind Holzstangen aus gradjährigem, astreinem Kiefern- oder Eichenholz, von ovalem, oder am gewöhnlichsten vier- oder achtkantigem Querschnitt und je nach Bedürfnis verschiedener Länge, zu der die Dicke in genauem Verhältnis stehen muß. Zu dünne Wellen haben nicht die nötige Widerstandskraft gegen Torsion und Verbiegung und erzeugen daher eine zähe Spielart; zu dicke andrerseits beanspruchen zu viel Raum und bewirken durch die infolge ihrer Schwere vermehrte Reibung der Wellenstifte eine unnötig schwere Spielart. Als Dimensionen der Wellen unter gewöhnlichen Verhältnissen werden angegeben: bei 1,5—2 m Länge, 27 mm Durchmesser, bei 2 bis 2,5 m 30 mm und bei 3—4 m 32—33 mm. Besonders lange Wellen, wie sie in großen Werken wohl erforderlich werden, sind dem Mißstand des Verziehens immer unterworfen. Man findet sie daher auch in zwei Hälften zerschnitten, die über das eingelegte Döckchen weg durch zwei schräg ineinander greifende Holzbänder oder einen aufgeschraubten Bügel wieder zusammengehängt sind. Allein ein nennenswerter Vorteil scheint durch dieses Auskunftsmittel nicht erzielt werden zu können,[2]) und man ist daher neuerdings mehrfach auf die Verwendung eiserner

[1]) Das ist allerdings „ein deutsch-lateinisches Sprachmonstrum von einem Namen", wie Zellner, Vorträge über Orgelbau. 1893. S. 60 bemerkt. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 632. 633 möchte statt Wellatur „Wellwerk" eingeführt sehen, ebenso wie er statt Traktur „Spielwerk" und statt Registratur „Stimmwerk" zu sagen vorschlägt. Aber auch wenn man davon absieht, daß diese Ausdrücke kaum so bestimmt bezeichnend sind, wie ihre hergebrachten Äquivalente, so sind derartige Bezeichnungen eben eingelebte termini technici der Orgelbauer, haben als solche ihr gutes Recht und werden puristischen Wünschen gewiß nicht weichen. Allihn selbst mußte auch sofort erklären, er behalte „die alte, allgemein angenommene Bezeichnung bei, um die Deutlichkeit nicht zu beeinträchtigen."

[2]) Kützing, Handbuch der Orgelbaukunst 1843. S. 94. 95 bemerkt dazu: „Wenn man auch die lange Welle in der Mitte zerschneidet, ohne ihrer Stärke abzubrechen, so wird wohl jede Hälfte für sich nur halb soviel bei der Bewegung nachgeben, aber beides zusammengenommen macht ebenfalls wieder das Ganze und der Mechanismus erhält dadurch nur mehr Teile."

Wellen gekommen.[1]) Das waren ehmals „lange, runde, dünne eiserne Stangen" (Adlung), jetzt besser Eisenröhren (Gasröhren) die nur 1/5 der Dicke der Holzwellen zu haben brauchen, also eine bedeutende Raumersparnis gewähren, und in deren Röhrenöffnungen an den Stirnseiten eiserne, zu Dornen spitzgefeilte und glattpolierte Pflöcke eingeschraubt sind, mit denen sie in den Döckchen laufen.[2]) Die Holzwellen erhalten statt solcher Pflöcke Wellenstifte aus Messing- oder poliertem Stahldraht von entsprechender Länge und solcher Dicke, daß sie sich nicht verziehen und biegen, weil sie sonst eine zähe Spielart veranlassen würden. An jeder Welle sind gegen ihre beiden Enden hin unter einem rechten Winkel zwei mit je einem Bohrloch versehene Wellenärmchen eingesetzt, von denen das eine mittelst einer Abstrakte mit der betreffenden Taste, das andere mit dem Pulpetendraht des zugehörigen Spielventils verbunden wird. Diese Ärmchen sind an Holzwellen gewöhnlich von Hartholz, an Metallwellen gleichfalls von Metall; doch ist bei letzteren mißlich, daß Metall an Metall gehängt werden muß und infolge davon der eingehängte Abstraktendraht gern ein störendes Schlottergeräusch veranlaßt. Die Länge der Wellenärmchen kann verschieden sein und es gewähren längere den Vorteil, daß sie die Reibung der Wellenstifte leichter überwinden. Aber diese Länge muß mit der Dicke der Welle in bestimmtem Verhältnis bleiben und darf über eine gewisse Grenze nicht hinausgehen, wenn die Torsion der Welle und die aus dieser folgenden Nachteile für die Spielart vermieden werden wollen.[3]) — Die Wellen werden in bestimmter Anordnung auf dem Wellenbrett, einer Holztafel von der Form eines auf seiner kleineren Parallele stehenden Trapezes, oder auf dem Wellenrahmen befestigt. Wellenbretter sind nur für kleinere Orgelwerke praktisch; größere erfordern solche von so großer Fläche, daß sie sich unter dem Einfluß der

---

[1]) Sie kannte schon Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. Anm. x („Wo der Raum fehlt, macht man auch Wellen von Eisen") und Mus. mech. org. 1768. I. § 50. S. 38, wo er bemerkt, daß Casparini in der Görlitzer Orgel (1704) eiserne Wellen verwendet habe.

[2]) Gegen sie hat Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln 1815. S. 126 geltend gemacht, daß sie „leicht rasseln, auch verrosten, und überhaupt nicht eine so sanfte, stille Bewegung, wie die hölzernen gestatten," darum „nur im Notfall zu dulden" seien. — Anders urteilen freilich die Orgelbauer Voit & Söhne in Durlach (in einem Prospekt vom Juli 1890), welche die „Ventildruckwellen" der Kegellade „nun aus lackierten Eisenröhren und deren Druckarme ebenfalls von Metall" herstellen. Sie rühmen außer der Raumersparnis, die „eine etwaige Nachhilfe an einem Ventilstecher bedeutend erleichtere," und der „Beständigkeit und Unveränderlichkeit" auch noch die durch solche Wellen erzielte „merklich elastischere und bestimmtere Spielart" ihrer Laden, und der „Erzbisch. Orgelbau-Inspektor" E. Gageur in Karlsruhe stimmt ihnen bei und erkennt darin „eine wertvolle Neuerung."

[3]) Kützing, a. a. O. S. 99 u. 101 bestimmt in dieser Hinsicht: „Die Länge der Wellenarme muß sich umgekehrt wie die Bewegungen verhalten, so daß der eine Arm, welcher mit der Klaviatur verbunden wird, der längere ist. Dabei ist zugleich der Ausdehnung und Drehung der Wellen Rechnung zu tragen, so daß die Wellenarme, welche die größeren Ventile aufziehen, länger sind als diejenigen, welche die kleineren aufziehen."

Temperatur werfen, auch wenn zur Sicherung auf der Rückseite starke Leisten eingeschoben werden. Darum wendet man jetzt lieber Wellenrahmen aus Eichenholz an, die dem Verwerfen weniger ausgesetzt sind, weil sie weniger Fläche haben und nur aus Langholz bestehen.[1]) Gegen die beiden Ränder der divergierenden Seiten des ein Paralleltrapez darstellenden Wellenbrettes oder Wellenrahmens hin sind zwei Reihen von Wellendöckchen eingesetzt, in deren je zweien, die einander genau gegenüber stehen müssen, je eine Welle laufen soll. Sie sind wichtig und wollen mit besonderer Sorgfalt hergestellt sein, weil von ihrer Einrichtung und Beschaffenheit der leichte und geräuschlose Gang der Wellen hauptsächlich abhängt. Aus anderem als Hartholz[2]) können die Döckchen, die gewöhnlich 7—9 mm dick, und 4—5 mm schmaler sind, als die Welle dick ist, nicht wohl gemacht werden, weil nur in solchem ihre Löcher sich glatt und rein bohren lassen. Diese Löcher werden in Bezug auf ihre Größe nach der Dicke der Wellenstifte und so bemessen, daß sie diesen einen durchaus freien und leichten Gang ermöglichen; außerdem werden sie, um die Reibung auf das mögliche Minimum herabzumindern, auf beiden Seiten bis auf einen dünnen Grat in der Mitte trichterförmig ausgefräst. Bei zu groß gebohrten Löchern zeigt sich leicht der Mißstand des Klapperns der Wellen;[3]) um vor ihm für alle Fälle zu sichern, haben neuere geschickte und sorgfältige Orgelbauer die Löcher der Wellendöckchen auch gefüttert: manche mit Tuch, das aber die Spielart zäher macht, andere besser mit Messingblech, was bei Wellenstiften aus poliertem Stahldraht nach Töpfers Ansicht den besten Gang der Wellen sichert. Jetzt werden die Döckchen auch aus Messing gemacht und auf das Wellenbrett oder den Wellenrahmen aufgeschraubt. Auch sie ermöglichen eine leichtbewegliche Wellatur und kommen, da sie fabrikmäßig ausgestanzt werden können, kaum teurer als Holzdöckchen.[4])

---

[1]) Schon Werckmeister, Orgelprobe 1698. cap. 7. S. 15 berichtet: „Etliche machen gar keine Wellbretter, sondern disponieren die Wellen auf einem Eichen starcken Rahmen," und meint dann: „dieses scheinet ziemlich gut zu seyn, denn die Clavir müssen fein beständig gleich liegen bleiben." Auch Adlung, a. a. O. hält den Wellenrahmen für eine „große Commodität." Wolfram, a. a. O. S. 127 hebt besonders hervor, daß der Orgelbauer Hesse in Dachwig Rahmen mache; also waren die Wellenbretter auch zweihundert Jahre nach Werckmeister doch noch immer die Regel und Rahmen die Ausnahme. Vgl. auch Heinrich, Orgellehre 1861. S. 63.

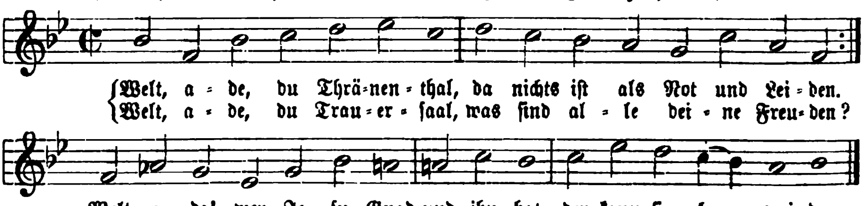
[2]) Birnbaumholz, Ahorn, Maßholder, Rotbuchenholz wird dazu empfohlen, dagegen Eichenholz nicht, da dessen Säure die metallenen Wellenstifte mit der Zeit angreifen und rosten machen würde. Vgl. Töpfer, Die Orgel 1862. S. 39. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 636. 637.

[3]) „Jedoch müssen die Löcher in den hölzernen Döckchen auch nicht so weit und groß gemachet werden, sonst wird ebenmäßig ein groß Gerassel werden," warnte schon Werckmeister, a. a. O. S. 16.
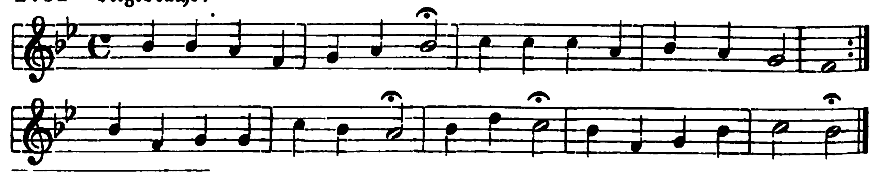
[4]) Werckmeister, a. a. O. freilich war damit nicht einverstanden; er meinte: „Wobey zu gedencken, daß allemahl die hölzerne Stiffte" — so nennt er Döckchen und Wellenärmchen — „sowohl an Wellbretern (Döckchen) als an den Wellen (Ärmchen) selber besser als Eiserne sind, weil sie nicht so sehr rasseln." — Eine weitere Neueinrichtung, die der Welle die von Werck-

Weller, Johann Georg, ein württembergischer Schulmeister und Organist, ist hier als Komponist einer Choralmelodie „Mein Schöpfer, der mit Huld und Stärke" (vgl. den Art. im Nachtrag) zu nennen, die jetzt zum Liede v. Bogatzkys „O Vaterherz, o Licht, o Leben" („O Gottes Sohn, du Licht und Leben"; vgl. den Art. Bd. II. S. 642. 643) in Württemberg kirchliche Geltung hat und viel gesungen wird. Weller war am 30. März 1766 in Vaihingen an der Enz im Württembergischen als der Sohn eines dortigen Ratsverwandten und Schönfärbers geboren. Nachdem er sich zum Lehrer ausgebildet hatte, wurde er 1797 Schulmeister in Schorndorf, einige Jahre danach aber Knabenschulmeister in seiner Vaterstadt, wo er 1815 auf die erste Stelle an der Mädchenschule vorrückte, mit welcher der Dienst des städtischen „Organisten und der Musik Rektor" verbunden war. Er wirkte als tüchtiger, allgemein geachteter Lehrer, wie als Kirchenmusiker in rührigster Weise und manche württembergischen Lehrer, die sich nachher als Musiker hervorthaten (z. B., um wenigstens einen zu nennen, Joh. Christian Weeber; vgl. den Art.) verdankten ihm ihre musikalische Ausbildung. Am 11. März 1826 starb er zu Vaihingen im Alter von 60 Jahren.

Welt ade, du Thränenthal, Choral. Dieses Lied eines noch unbekannten Verfassers, im Burgschen G.-B. Ausg. 1762. Nr. 1112. S. 664 als „Valet der Welt gegeben" überschrieben, ist Schlesien eigentümlich. Dort hat es auch zwei eigene Melodien erhalten, von denen die erste aus Joh. Balth. Reimanns Ch.-B. „Sammlung alter und neuer Melodien evang. Lieder." Hirschberg 1747. Nr. 276, wo sie aber nicht als Reimanns Eigentum gekennzeichnet ist, lautet:
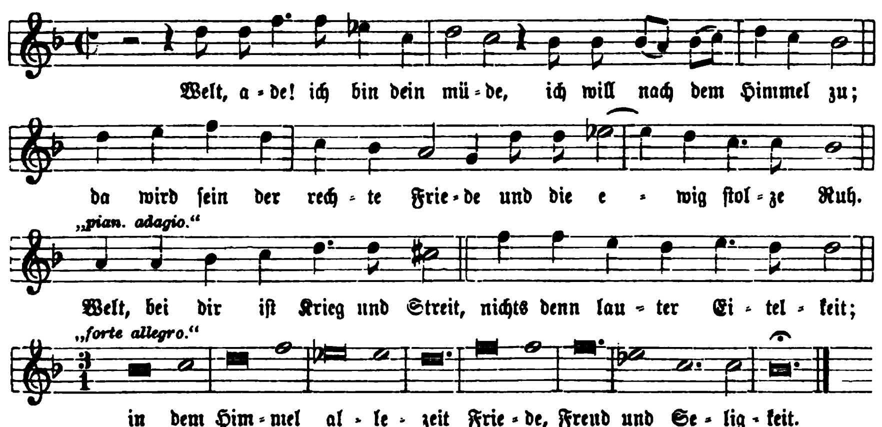


Sie ist bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1225. S. 929 neu gedruckt. Dieses selbe Ch.-B. hat dann unter Nr. 1226. S. 930 noch die folgende zweite Weise zu dem Lied aus einem „Mskr.-Ch.-B. aus Stroppen. Breslau 1781" beigebracht:



---

meister verlangte „sattsame Spielung" sichern soll, ist noch die, auf der einen Seite ein feststehendes Holzdöckchen, auf der andern aber ein federndes Messingblech-Döckchen anzubringen. Bei Allihn, Atlas. Tafel XXXII. Fig. 7 ist ein solches federndes Döckchen abgebildet.

Welt ade, ich bin dein müde, Choral. Die Tradition schreibt dieses bekannte Sterbelied dem Johann Georg Albinus als Verfasser zu: er soll es noch als Student in Leipzig zum Begräbnis eines Töchterleins (Johanna Magdalena) des dortigen Predigers an St. Nikolai, Dr. Abraham Teller, auf den 27. Februar 1649 gemacht haben. Doch scheint nicht ausgeschlossen zu sein, daß das Lied in seiner älteren, siebenstrophigen Fassung, in der es bestimmt auf den genannten Sterbefall gerichtet war, von Teller selbst herrührt, und es Albinus später nur, wie Schamelius bemerkt, „in die Form eines allgemeinen Sterbeliedes" gebracht und auf neun Strophen erweitert hat.[1]) Es wäre wünschenswert, wenn der Einzeldruck, in dem das Lied zugleich mit dem fünfstimmigen Tonsatz von Johann Rosenmüller bei jenem besondern Anlaß vermutlich erschienen ist,[2]) wieder zum Vorschein käme. Die Melodie des Satzes von Rosenmüller ist die erste eigene Weise des Liedes und hat unter etwa zehn Melodien, die nach und nach für dasselbe hervorgetreten sind, allein allgemeinere kirchliche Geltung erlangt. Sie heißt:
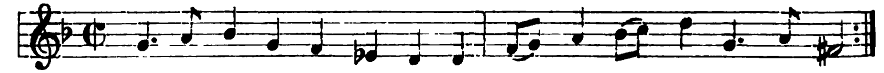


Ihre ersten bekannten Drucke sind: der bei Quirsfeld, Geistlicher Harffen-Klang. Leipz. 1679. Nr. 965. S. 1247 mit dem Baß Rosenmüllers und der bei

¹) Vgl. Wetzel, Anal. hymn. I. 1tes Stück. S. 19. Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 760—762, und dagegen Gottschaldt, Lieder-Remarquen. Erste Pièce. Leipz. 1737. S. 127. 128. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. III. S. 397. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 343. 344.
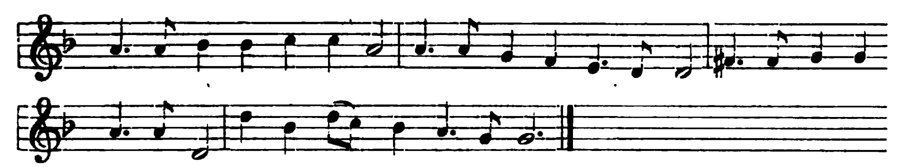
²) Zwar bemerkt Schamelius, a. a. O., er habe von dem Lied, das 1676 schon „von dem Choro Musico allhier (d. i. zu Naumburg) abgesungen worden" sei, nur „ein MS. in 8⁰ mit den Noten" besessen, und auf Koch, a. a. O., wenn er sagt: „zuerst auf besonderem Blatt gedruckt für das Begräbniß der Johanne Magdalene Teller ꝛc." ist kein Verlaß: er hat den Einzeldruck kaum in Händen gehabt und sein Gewährsmann v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 247 sagt hier vorsichtiger nur „vielleicht". Aber die allgemeine Sitte jener Zeit verlangte, daß solche Gelegenheitsgesänge für derartige Fälle in irgendwie namhaften Familien immer gedruckt werden mußten.

Vopelius, Neu Leipziger Gesangbuch. 1682. S. 947—951 mit dem vollständigen Tonsatz. Aus Vopelius entnahm den Rosenmüllerschen Satz auch Seb. Bach und verwendete ihn als Schluß seiner Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (vgl. den Art.).[1]) Als Belege für die Verbreitung dieser Melodie geben wir die folgenden Nachweise: Freylinghausens G.-B. I. 1704. Nr. 585. S. 923. 924. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1442. S. 986. 1771. Nr. 1442. S. 943; Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch 1714. Anh. Nr. 208. S. 815 („Inc. Aut.“); Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 726. S. 388. 389; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 637—641 (in verschiedenen Varianten); Wernigerodisches G.-B. 1738 (—1766). Nr. 743. S. 755; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 417. 1te Mel.; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 325; Reimann, Ch.-B. 1747; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 623. 2te Mel.; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 237. S. 115; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 198. S. 94; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 260. S. 223; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 298. S. 167; Kühnau, Ch.-B. seit 1817, z. B. 6te Aufl. 1837. Nr. 311. S. 93; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 207. S. 77; Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 116. S. 169; Blüher, Ch.B. 1825. Nr. 262. S. 197. 198 (im Anh. Nr. 6. S. 307. 308 den Tonsatz aus Vopelius); Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 219. S. 97; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 230. S. 166; Hentschel, Ch.-B. 1840 ꝛc. 5. Aufl. Nr. 180. S. 107; Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 298. S. 238; Layriz, Kern III. Nr. 582. S. 123; Zahn, Ch.-B. 1852. Nr. 152. S. 89; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 166. S. 101; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 399. S. 192; Zimmer, Ch.-B. 1861 ꝛc. auch Mel.-Buch II. Nr. 240. S. 58; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 412. S. 373; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 649. S. 245; Mel.-Buch für die Prov. Sachsen. 1885. Nr. 168. S. 90; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 493a. S. 337 u. v. a. — Auch der Tonsatz Rosenmüllers ist neuerdings in zahlreichen kirchlichen Chorsammlungen gedruckt worden und allgemein bekannt.[2]) — Von den weiteren Melodien unsres Liedes hat keine mehr allgemeineren Eingang gefunden. Die zweite Weise von Wolfgang Karl Briegel im Darmst. Kantional 1687. S. 527 ist:
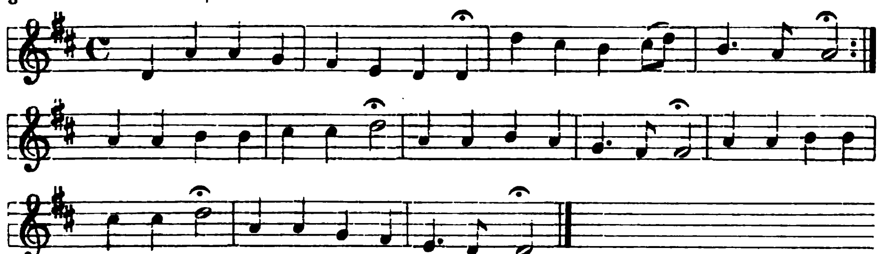


[1]) In der Musikzeitschr. Cäcilia, Bd. XXII. Heft 91. 1844. S. 183 wurde der Tonsatz irrtümlich Bach zugeschrieben. Vgl. dagegen Erk, Bachs Choralges. I. S. 119. Nr. 134. Anm. Rust im Vorwort der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. V. 1te Lief. S. XXVII. Spitta, Bach II. S. 283.
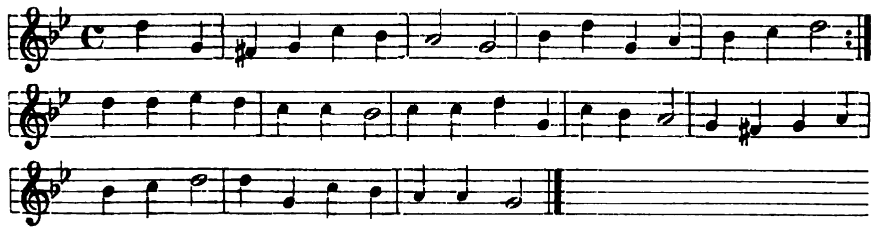
[2]) Daß ihn unter den Neueren zuerst Blüher 1825 wieder mitgeteilt hat, ist oben bereits erwähnt. Außerdem steht er bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. II. Beisp. Nr. 110. S. 89; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 601. S. 877. 878 u. a., aber meist nicht originalgetreu, wie ihn allein Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 134. S. 88 (unter Nr. 135. S. 89 auch nach Bach) giebt.



Sie fand noch weiter Aufnahme bei Speer, Choral-Gesang-Buch 1692; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 638. 3te Mel.; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 417. 3te Mel., und Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 72. S. 95 (zum Liede „Auf, ihr Sünder aus den Heiden"). — Als zu seiner Zeit in Nürnberg gebräuchlich brachte Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 636. 1te Mel. die folgende dritte Weise:



die bei König, a. a. O. 1738. 1767. S. 417. 2te Mel.; Balth. Schmid, Nürnb. Ch.-B. 1748 und 1773; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 623. 1te Mel.; Layriz, Kern II. Nr. 336. S. 115; Füneb. Mel.-Buch von Anger und Junghans 1864; Lohmeyer, Ch.-B. 1861 rc.; Hille, Hannovr. Mel.-Buch 1886 und Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 493b. S. 337 fortgepflanzt ist. — Eine vierte Melodie noch unbekannter Herkunft ist folgende:



die zuerst Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 318. S. 113. Ch.-B. für Jülich, Cleve, Berg und Mark 1856. Nr. 248 mitteilte und irrtümlich als die Weise von „Rosenmüller 1649" bezeichnete.[1]) Sie hat jetzt durch die Aufnahme in das neue Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Anh. Nr. 17. S. 108. 109 dort kirchliche Giltigkeit erlangt und steht auch in den zugehörigen Choralbüchern von

[1]) In seinem mir vorliegenden Handexemplar des Choralbuchs für Halberst.-Magdeb. hat Ritter selbst diese Angabe durchgestrichen. Vgl. auch Zahn, Melodien IV. S. 100 die Bemerkung zu Nr. 6538.

Schäffer 1886. Anh. Nr. 17. S. 132, Steinhäuser (1888). Anh. A. Nr. 17. S. 88 u. a.[1]) —

Welter, Johann Samuel, ehmaliger Organist an der Michaeliskirche der Reichsstadt Schwäbisch-Hall, war am 27. August 1650 zu Ober-Sontheim im Limburgischen geboren. Sein Vater, der dort gräflich Limburgischer Forstmeister und daneben Organist war, gab ihm schon vom neunten Jahr an Unterricht im Singen und Geigen. Die weitere musikalische Ausbildung aber suchte und fand er bei seinem Oheim, dem berühmten Lautenisten Johann Welter in der städtischen Kapelle zu Nürnberg.[2]) Bereits im Jahr 1664 trat dann der Vierzehnjährige als Musikus in die Dienste des Schenken Heinrich Casimir zu Limburg,[3]) und 1665 berief ihn der Graf Joachim Albrecht von Hohenlohe als Organisten und Kanzlisten nach Kirchberg an der Jaxt. Zehn Jahre danach 1675 wurde Welter als Nachfolger Druckenmüllers Organist an der Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall, und in diesem Dienst verblieb er lebenslang während 45 Jahren „mit Jedermanns größtem contentement" und schlug alle anderweitigen, selbst „die nobelsten vocaves" nach Berlin, Frankfurt a. M., Augsburg und Koburg aus, um sich „hällischer Gnade ganz zu überlassen." Welter, der seit 1697 im zweiten von drei Ehebündnissen mit einer Tochter des geistlichen Liederdichters und Limburgischen Superintendenten Johann Heinrich Calisius zu Gaildorf verheiratet war, starb zu Hall am 29. Juli 1720, „seines Alters 71 Jahr weniger 1 Monat." — Als Kirchenmusiker hat Welter „400 vollstimmige Stücke komponiert, die einen Maître beweisen;" doch dürften dieselben kaum über den engen Bannkreis der alten schwäbischen Reichsstadt Hall hinaus bekannt geworden sein und sind jedenfalls jetzt längst vergessen. Dagegen sind zehn Choralmelodien von ihm gedruckt worden, von denen einige

[1]) Es sind noch an weiteren Melodien für das Lied vorhanden: 5. die von Peter Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 995. S. 1271. 1272; 6. die im Dresdn. Kirchen- und Hauß-Buch 1694. 1707. Nr. 382; 7. die von Joh. Kaspar Bachofen, Halleluja 1727. S. 436 bis 1803. S. 591; 8. die bei Stötzel, Ch.-B. Ausg. 1777. Nr. 221; 9. die im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 551. S. 508, und 10. die im Sondersh. Ch.-B. von Heinr. Frankenberger 1882. Nr. 188. Interessenten finden alle diese Melodien, von denen bis jetzt keine über ihre Quelle hinausgekommen ist, abgedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6532. 6534. 6535. 6537. 6539. 6540. S. 99—101.
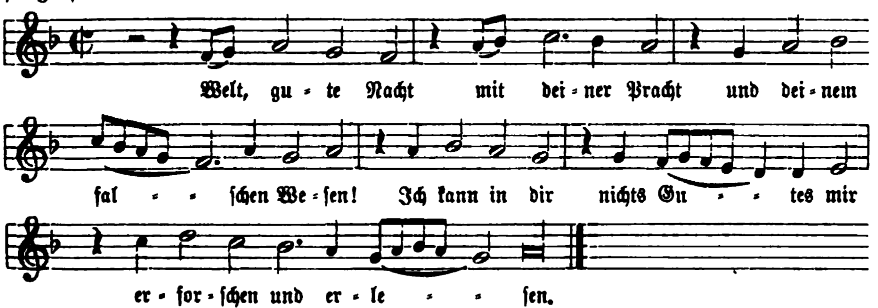
[2]) Von diesem berichtet Walther, Musik. Lex. 1732. S. 647 nach Baron, Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnb. 1727. S. 65, daß er „an. 1614 gebohren war, und starb 1666 als ein Musicus an der Nürnbergischen Capelle." Gerber, Neues Lex. IV. S. 542. 543 verzeichnet die unter seinem Bild stehenden Verse, die wie er meint, „seine Kunst auf der Laute außer allen Zweifel setzen." — Gerber, Altes Lex. II. S. 793 führt noch weitere Musiker des Namens Welter an, die wohl derselben Familie zugehört haben.

[3]) Zahn, Melodien V. S. 438 hält „das jugendliche Alter, in welchem Welter angestellt wurde, für auffallend" und scheint die Richtigkeit dieser Angabe bei Faißt im Württ. Ch.-B. 1876. S. 224 zu bezweifeln. Aber nach dem Nekrolog im Totenbuch der Kirche zu Hall, von dem mir eine Kopie vorliegt, ist es nicht anders.

sich weiter verbreiteten, und eine (zu „Schwing dich auf zu deinem Gott“, vgl. den Art.) das Gedächtnis seines Namens bis auf die Gegenwart gebracht hat. Die Melodien finden sich:

1. O Jesu meine Wonne bei Joh. David Mejer, Geistliche Seelen-Freud. Ulm 1692. Nr. 113. Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 194. S. 127. — 2. Wohl mir, Jesus meine Freude, ebendas. S. 417. — 3. Wie wohl hast du gelabet, ebendas. S. 462. — 4. Das alte Jahr vergangen ist, bei Störl, Ch.-B. 1710. 1721. Nr. 264. König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 36. 3te Mel. und Bayerdörffer, Ch.-B. 1768. — 5. Auf meinen lieben Gott, bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 540. König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 172 (zu „Wo soll ich fliehen hin“). Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 192. 2te Mel. Bayerdörffer, Ch.-B. 1768. — 6. Schwing dich auf zu deinem Gott, bei Bayerdörffer, Ch.-B. für Schwäbisch-Hall 1768. S. 127. Bad. Mel.-Buch 1836. Nr. 8. S. 6 (zu „Deines Gottes freue dich“). Kocher, Stimmen 1838. Nr. 485. S. 435. 436 (zu „Sorge, Vater, sorge du“). Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 158b. S. 144. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 379. S. 173. — 7. Wer Jesum bei sich hat, ebendas. 1768. S. 87. — 8. Sollt es gleich bisweilen scheinen, ebendas. 1768. S. 124. — 9. Gute Nacht, du falsches Leben, ebendas. 1768. S. 134. — 10. O Jesu, wann soll ich erlöset doch werden, ebendas. 1768. S. 135.[1])
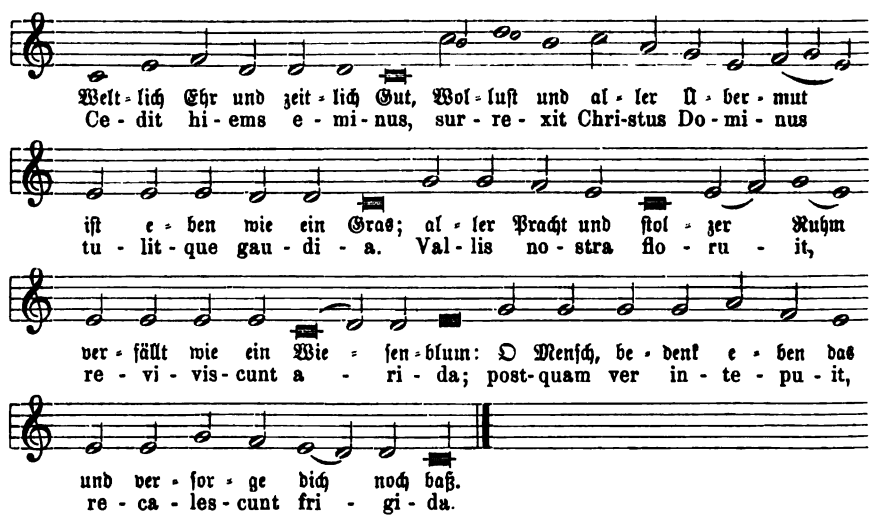
Welt, gute Nacht, Choral. Michael Franck in Koburg hatte dieses von ihm zugleich mit seiner eigenen Melodie gesungene Lied zuerst in dem Einzeldruck: „Der hürischen und verführischen Weltliebe Absag und gute Nacht ꝛc. in dieses vierstimmige Gesänglein gebracht ꝛc. durch Michael Francken ꝛc. Coburgk. Joh. Eyrich 1654“ veröffentlicht und dann auch in sein „Geistliches Harpffen-Spiel.“ 1657. Nr. 26 aufgenommen. Seine Melodie in der originalen Fassung ist:



[1]) Bei Zahn, Melodien I. Nr. 170. S. 47. Nr. 524. S. 148. Nr. 1045. S. 282. Nr. 1365. S. 358. II. Nr. 2166. S. 31. Nr. 3676. S. 470. Nr. 3723. S. 484. Nr. 3917. S. 543. IV. Nr. 6320. S. 29. V. Nr. 8250. S. 76 findet man Welters Melodien jetzt neu gedruckt.

Sie fand mit dem Lied Aufnahme in das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1089. S. 1144. 1145 und 1690; als in Altdorf im Gebrauch stehend brachte die Melodie Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 723 und König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 443. Aus dem bayrischen Franken kam sie ins Hohenlohische herüber, darum bezeichnete sie Kocher ausdrücklich als „Hohenloher Melodie", und in Berücksichtigung der hohenlohischen Landesteile Württembergs nahm sie auch das Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 54. S. 48. 49 in ausgeglichener Zeichnungsform und dem Gellertschen Liede „Gott ist mein Hort" zugeeignet, auf. In dieser Form und Verwendung steht sie auch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 323. S. 145.
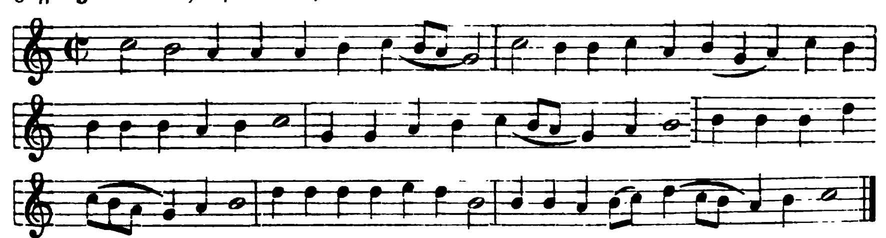
Weltlich Ehr und zeitlich Gut, Choral. Michael Weisses Lied erschien als ein „Lehrgesang" im ersten G.-B. der Böhm. Brüder 1531. Bl. K. IXb bis Xb und erlangte durch seine Aufnahme in das Babstsche G.-B. 1545. II. Nr. XXII Eingang in den deutschen evangelischen Kirchengesang, in dem es sich allgemein verbreitete und bleibend einbürgerte.[1]) Bei Weisse 1531. Bl. K. IXb brachte das Lied zugleich seine erste eigene Melodie mit, die mit „Cedit hyems" (eminus) bezeichnet, also dem vorreformatorischen lateinischen Gesang entlehnt war. Sie heißt in der originalen Fassung Weisses (zugleich mit dem lateinischen Text):



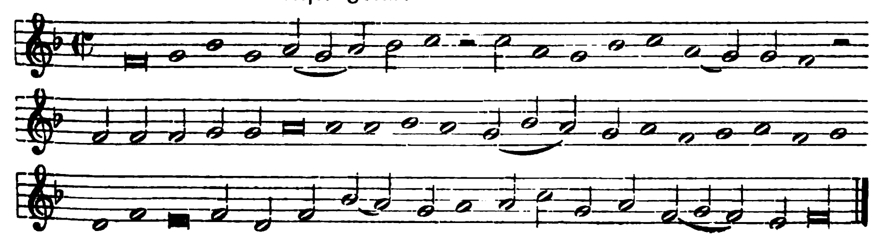
---

[1]) Das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 327. S. 467. 468 brachte neben dem Originallied Weisses, das es I. 1704. Nr. 337. S. 522. 523 bereits gegeben hatte, noch eine Bearbeitung „Weltliche Ehr und zeitlich Gut", im Versmaß von „Ach Gott vom Himmel sieh darein." Auch sie fand Eingang, und das Lied kommt seitdem in zwei Versionen in den Gesangbüchern vor. — Auch die alten katholischen Gesangbücher von Leisentrit, Corner rc. haben Weisses Lied aufgenommen. Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 134. 180.
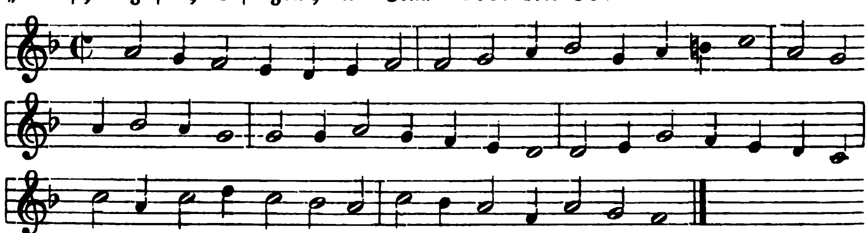
und war im G.=B. der Böhm. Brüder bis 1731, und außerdem auch noch in einigen Nürnbergischen Gesangbüchern bis ins beginnende 17. Jahrhundert fortgepflanzt, ohne jedoch in Deutschland andern Melodien des Liedes gegenüber aufkommen und bleibenden Eingang erlangen zu können. — Mehr Bedeutung im deutschen Kirchengesang gewann schon eine zweite Weise, die allerdings durch die Melodie bei Weisse hervorgerufen war. Valentin Triller, Schlesisch Singebüchlein 1555. 1559. Bl. L verwendete diese als Baß und stellte ihr zu einem zweistimmigen Satz für sein Osterlied „Singet fröhlich allezeit" einen Diskant-Kontrapunkt gegenüber, mit der Überschrift „Auff die noten: cedit hiems eminus." Dieser Diskant von Triller wurde dann sofort im G.=B. des Vögelin. Leipz. 1563. 1569, weiter bei Beyer. Leipz. 1583, Joh. Rhau, G.=B. 1589, Wolder 1598 u. a. unsrem Liede als Melodie beigegeben. Diese Melodie erlangte in der Fassung des Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CLXX:



weitere Verbreitung und wurde im 17. Jahrhundert hauptsächlich im Dresdner G.=B. 1608—1656. Nr. 348, in Crügers G.=B. 1640, im Rungeschen G.=B. 1653, der Berliner Praxis 1653—1702, der Frankf. Praxis 1656—1680. Nr. 460. S. 559 (1693 nicht mehr), Vopelius G.=B. 1682, Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 633. S. 828 u. a. forterhalten. Durch das Freylinghausensche G.=B. Ges.=Ausg. 1741. Nr. 830. S. 553. 1te Mel. 1771. Nr. 831. S. 525; Reimann, Ch.=B. 1747; Brüder=Ch.=B. 1784 ꝛc. Art 129a. S. 95; Blüher, Ch.=B. 1825. Nr. 225. S. 167; Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1228. S. 931 u. a. ist sie bis auf die Gegenwart gekommen. Diese Melodie hat auch Seb. Bach gesetzt; sein Satz steht in den Choralgesängen. 3. Aufl. 1832. Nr. 211. S. 122. Einen Tonsatz von Mich. Prätorius hat Zahn, Melodien III. Nr. 4975. S. 254 mitgeteilt. — Eine dritte Melodie brachte das Babstsche G.=B. 1545. II. Nr. XXII in dieser Form:
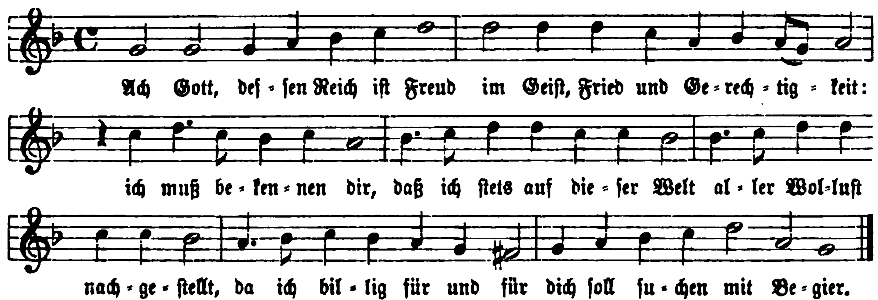


Sie war während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Weise des Liedes in den Gesangbüchern von Nürnberg, Augsburg, Dresden, Frankfurt a. d. O. und Straßburg, sowie in Württemberg, wo sie im Groß Kirchen-G.-B. 1596. 1664 rc., bei Hitzler 1634 und in den Choralbüchern von Störl 1710. 1721. Nr. 247 und Stötzel 1744. Nr. 398 (die Ausg. von 1777. Nr. 245 hat nur noch die Weise von Vulpius) fortgepflanzt war. Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 404 steht sie als 3te Mel. und Layriz, Kern II. 1855. Nr. 337. S. 115 hat sie nochmals hervorgezogen. — Die weiteste Verbreitung und kirchliche Giltigkeit erlangte die folgende vierte Melodie des Liedes von Melchior Vulpius, aus dessen „Kirchen Geseng vnd Geistliche Lieder rc." Leipzig 1604. Bl. 159b und „Ein schön geistlich Gesangbuch rc." Jena 1609. Nr. 90:
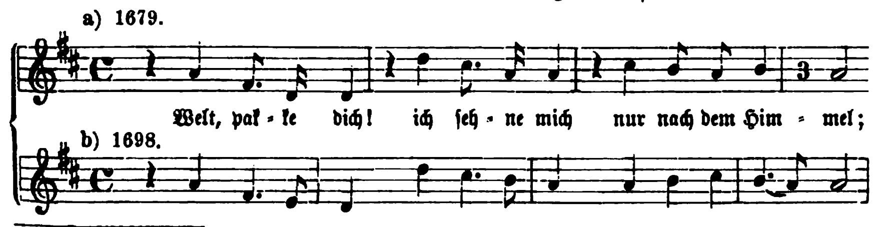


Ihre Verbreitung erhellt aus den nachstehenden Angaben: Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CLXXI; Melchior Franck, Psalm. sacra 1631; Goth. Cant. sacr. II. 1648. 1655; Stenger, Erf. G.-B. 1663; Darmst. Kantional 1687 und G.-B. 1699; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 531. S. 293. 294; Müller, Psalm- und Ch.-B. 1719. Nr. 173; Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 181. S. 90 und Nr. 262b. S. 123; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 404. 1te Mel.; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 830b. S. 552. 1771. Nr. 831b. S. 526; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 397. 1777. Nr. 245; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 403; Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 167. S. 124; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 296. S. 144; Kühnau, Ch.-B. II. 1790 (—1885). Nr. 191. S. 216; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 261. S. 224; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 299. S. 168; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 557. S. 258; Fischer, Ch.-B. 1821; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 226. S. 168; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 205. S. 162; v. Tucher, Schatz II. Nr. 291. S. 156; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 754. S. 344; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 237. S. 175; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 400. S. 193; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 575. S. 847. 848; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1227. S. 930. 931; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 241. S. 160. 161 u. s. w. Bei v. Tucher, Schoeberlein-Riegel und Zahn findet man zugleich den Tonsatz des Vulpius zu dieser Melodie. — Als fünfte Weise unsres Liedes ist schließlich noch eine Melodie anzuführen, die bei ihrem Erscheinen im Hannov. G.-B. 1648 und 1652 (13.

Melodie der Melodienbeigabe) dem Liede Joh. Heermanns „Ach Gott, dessen Reich ist Freud" zugehörte, aber im Hannov.-Lüneb. G.-B. 1657, Hannov.-Braunschw. G.-B. 1653, im Hannov.-Götting. G.-B. 1676 auf unser Lied übertragen war und unter dessen Namen auch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 262a. S. 123 und König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 404. 2te Melodie vorkommt. Sie heißt mit dem Originaltext:
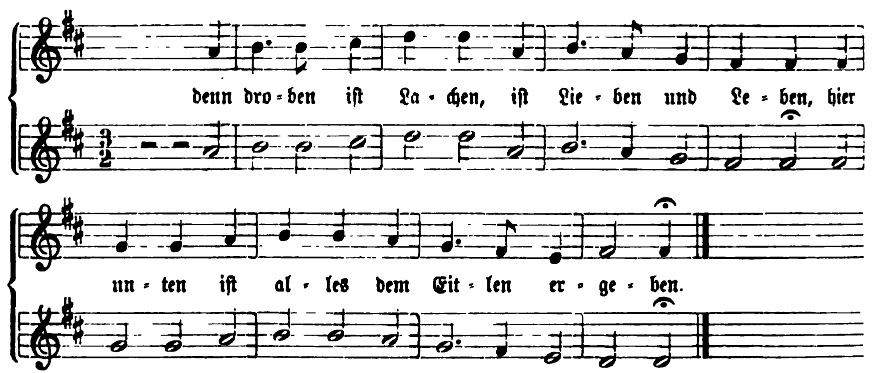


hat aber jetzt keine Bedeutung mehr.[1])
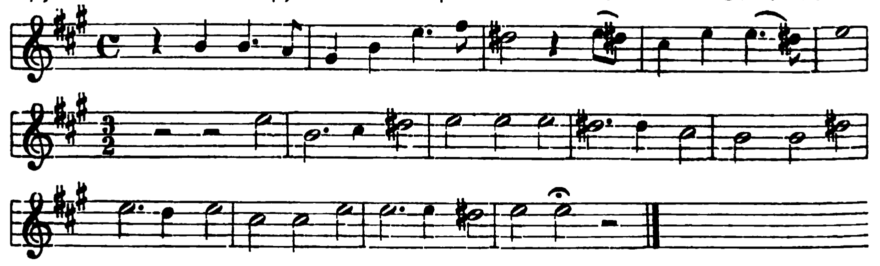
Welt, packe dich! ich sehne mich, Choral. Das Lied von Justus Sieber erschien in dessen „Poëtisierende Jugend, Oder Allerhand Geist- und Weltliche Teutsche Getichte". Dresden 1658. S. 377 in fünf Strophen, wurde aber in den pietistischen Gesangbüchern (Wesel, Luppius 1692. S. 104. Halle, Schütze 1697. S. 73 u. a.) auf 15 Strophen erweitert und verbreitete sich in dieser erweiterten Gestalt hauptsächlich durch den Einfluß des Freylinghausenschen Gesangbuchs. — Seine erste eigene Melodie, die in der Folge die ausschließlich kirchliche geworden ist, stammt in ihrer ältesten Fassung (a) aus Ahasverus Fritsch, Himmels-Lust und Welt-Unlust, Oder einundvierzig Seelengespräche, samt etzlichen Neuen Himmels-Liedern 2c. Ausg. Leipzig 1679, wo sie in „Ander Theil. 52 schöne Himmels-Lieder." Nr. 22. S. 298 steht, — in der im Kirchengebrauch üblich gewordenen (b) aber aus dem Darmst. G.-B. 1698 und dem Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 474. S. 741. 742. Beide Formen sind:



[1]) Zwei weitere, neuere Melodien können den älteren gegenüber kaum in Betracht kommen: die eine erschien in Störls Ch.-B. 1710. 1721. Nr. 248, vermutlich von Störl selbst erfunden, die andere in den „Melodeyen einiger alten und neuen Lieder 2c." von Anton Ernst Kopp, „Musicis Directore und Deutschen Cantore in Schemnitz," der Melodienbeigabe des



Zur Verbreitung dieser Weise führen wir, außer Freylinghausen, Ges.=Ausg. 1741. Nr. 1162. S. 782. 783 und 1771. Nr. 1163. S. 744 noch an: Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 537. S. 297; Telemann, Ch.=B. 1730. Nr. 168. S. 84; Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 642. 643 (mit mehrfachen Varianten des ersten Teils, und einem zweimal neuen zweiten Teil); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 418 (ebenfalls mit zwei Varianten); Stözel, Ch.=B. 1744. Nr. 324. 1777. Nr. 222; Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 314. S. 418; Müller, Hessen=Han. Ch.=B. 1754. Nr. 172; Klein, Ch.=B. 1785. Nr. 319. S. 158; Kühnau, Ch.=B. II. 1790. Nr. 192. S. 217; Weimar, Ch.=B. 1803. Anh. Nr. 124. S. 316; Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 833. S. 371; Blüher, Allg. Ch.=B. 1825. Nr. 264. S. 199; Ritter, Ch.=B. für Halberst.=Magdeb. 1856. Nr. 319. S. 113; Ders., Ch.=B. für Brandenb. 1859. Nr. 401. S. 193; Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1230. S. 932 u. a. — Eine zweite Weise erschien in der St. Gallischen Seelen=Musik von 1719. S. 434. Sie lautet:

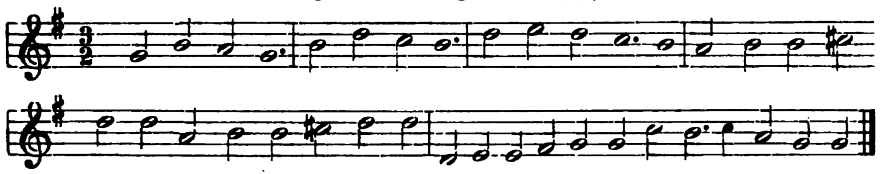


und ist dort als zu „Christoph Weberbecks und Sohns Anhang" (S. 274—440) gehörend bezeichnet, so daß es ungewiß bleibt, ob sie dem älteren oder dem jüngeren Weberbeck (vgl. den Art.) als Erfinder zugehört. Trotzdem sie musikalisch sicherlich wertvoller ist, als die ältere Weise, ist sie nicht weiter bekannt geworden. — Die
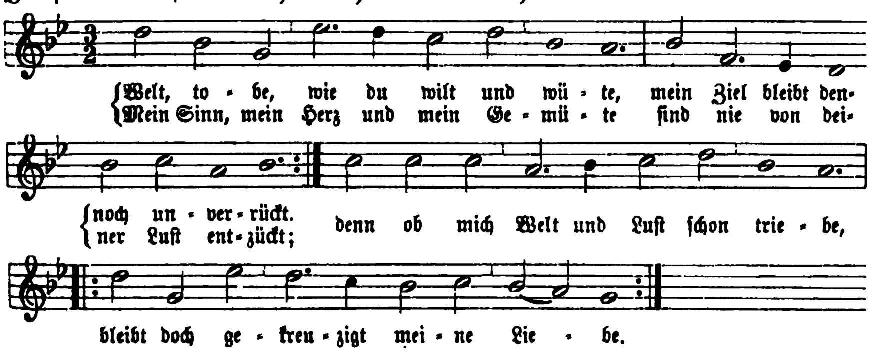
---

Gesangbuchs der „Königl. freyen Bergstadt Schemnitz in Ungarn," das 1717 in Ulm gedruckt worden ist. Beide Weisen sind bei Zahn, Melodien III. Nr. 4978. 4979. S. 255. 256 neu gedruckt.

dritte Melodie von Joh. Balthasar Reimann in seinem Hirschberger Ch.=B. 1747. Nr. 121, die durchweg den dreiteiligen Takt festhält:



ist allein bei Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1231. S. 933 nochmals gedruckt worden.
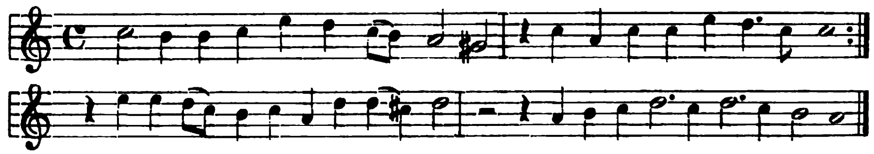
Welt, tobe, wie du willst, und wüte, Choral. Philipp Zesens (Caesius) Lied „über die Worte S. Ignatii: Amor meus crucifixus est" („Jesus, unsre gecreutzigte Liebe") erschien in seinem „Deutsches Helicons Erster und Ander Theil." 2te Ausg. Wittenberg MDCXLI (1641). II. Nr. XLVII.[1]) Goedeke urteilte über Zesens Lieder: „kaum eines seiner lyrischen Erzeugnisse macht einen erfreulichen Eindruck und keines derselben kann, trotz der vielen Kompositionen, in den lebendigen Gesang übergegangen sein." Das vorliegende macht also eine Ausnahme; es ist in den Kirchengebrauch übergegangen und hat sich in demselben erhalten. Doch wird es nicht nach einer eigenen Weise, sondern nach „Wer nur den lieben Gott läßt walten" gesungen.[2]) — Das Burgsche G.=B. 1761. Nr. 94. S. 58 überschrieb das Lied „In eigener Melodie", und meinte damit ohne Zweifel die Weise aus Joh. Balth. Reimanns Ch.=B. 1747. Nr. 34:



[1]) Vgl. Koch, Geschichte des Kirchenlieds. 3. Aufl. III. S. 244. IV. S. 561. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 20. 21 und S. 98. — Wetzel, Hymnop. IV. S. 1 schrieb das Lied dem Mag. Joh. Samuel Adami zu, ein Irrtum, der lang fortgepflanzt wurde. Burg, G.=B. für Schlesien. Breslau 1761. S. 58 unterzeichnete es: „M. J. S. Adami. Sonst: Philipp von Zesen." Rambach, Anthol. III. S. 71 entnahm es aus „Filip Zesens Gecreutzigter Liebsflammen oder Geistlicher Gedichte Vorschmack." Hamb. (1649). 1653. S. 4.

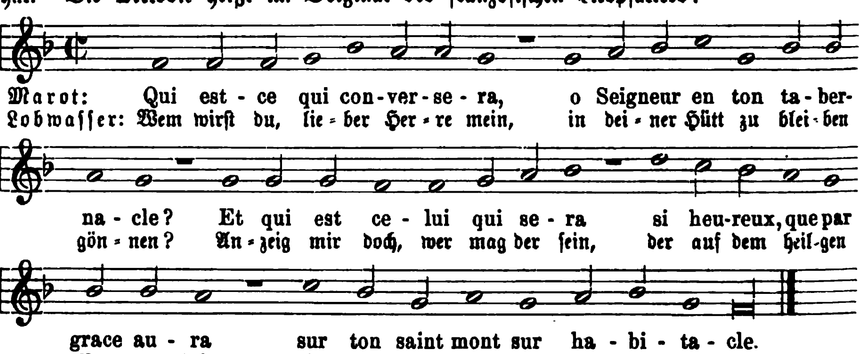
[2]) Vgl. Halberst. G.=B. Nr. 863. Revid. Porstsches G.=B. 1855. Nr. 773. Suhla-Henneb. G.=B. Ritter, Ch.=B. für Halberst.=Magdeb. 1856 u. s. w. Freilich geht dies nur, wenn in den beiden Zeilen des Abgesangs die Schlußnoten geteilt werden.

die jedoch dort nicht als von Reimann selbst erfunden gekennzeichnet, und nur bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1232. S. 933 nochmals gedruckt erscheint. — Eine zweite, ältere Weise für das Lied von Johann Rudolf Ahle, „Erstes Zehn Neuer geistlicher Arien ꝛc." Mühlhausen 1660 (Dedik. vom „9. April 1660"). Nr. VI heißt:



ist aber nicht einmal in Mühlhausen in Gebrauch gekommen und auch von Demme nicht wert erachtet worden, ihr eines seiner „neuen christlichen Lieder" unterzulegen.

Wem wirst du, lieber Herre mein, Choral. Dies ist die Lobwassersche Übersetzung des Liedes über den 15. Psalm von Clément Marot im französisch-reformierten Liedpsalter. Es erschien dies Lied samt seiner eigenen Melodie dort schon in der ersten Genfer Ausgabe von 1542 („La forme des prieres et chants ecclesiastiques etc."). Die Melodie ist also eine derjenigen, die von Louis Bourgeois, dem damaligen Genfer Kantor, beschafft wurden, sei es nun, daß er sie selbst gesungen, oder nach schon vorhandenen (Volks-) Weisen nur stilisiert hat. Die Melodie heißt im Original des französischen Liedpsalters:



Sie ist in Friedr. Schneiders Ch.-B. 1829. Nr. 59. S. 22 erhalten, hat also in Anhalt noch heute kirchliche Geltung.[1])

Wender, Johann Friedrich und Christian Friedrich, Vater und Sohn, Orgelbauer zu Mühlhausen in Thüringen, mit denen Seb. Bach als Orgel-

[1]) Schneider überschreibt „Wann wirst du, lieber Herre mein", und ich vermag nicht zu sagen, ob das nur ein Druckfehler ist, der aber dann im Druckfehler-Verzeichnis nicht korrigiert wäre, oder ob man in Anhalt, wie aus dem letzteren Umstand hervorzugehen scheint, das Lied jetzt in einer Umarbeitung dieses Anfangs hat.

baufachverständiger mehrfach in Berührung kam. Vom älteren Wender wird zuerst erwähnt, daß er 1687—1691 die Orgel der Blasiuskirche zu Mühlhausen für die damals ansehnliche Summe von 450 Thlr. umgebaut habe. 1701 erbaute er die Orgel der Neuen Kirche zu Arnstadt, an der dann der 18jährige Seb. Bach als Organist angestellt wurde. Doch erwies sich dieses Werk bald als nicht eben solid gebaut: „im Jahr 1710 war bereits eine Reparatur nötig, die Wender aber so flüchtig vornahm, daß Ernst Bach, der damalige Organist, erklären mußte, die Orgel bedürfe einer gründlichen Herstellung," wenn sie nicht ganz unbrauchbar werden sollte.[1]) Unter diesen Umständen mußten Wender die Bachs ziemlich unbequem sein und er suchen, sich namentlich Seb. Bach, den gründlichen Kenner des Orgelbaus, der Unredlichkeiten gegenüber gewiß nie ein Blatt vor den Mund genommen hat, vom Leibe zu halten. Als daher durch des jüngeren Joh. Georg Ahle Tod 1707 die Organistenstelle an St. Blasien in Mühlhausen aufging, suchte Wender Johann Gottfried Walther (vgl. den Art.) zur Bewerbung um dieselbe zu veranlassen. Aber es half ihm nichts: Walther ging nicht darauf ein und Bach wurde Organist. Nach seinem Entwurf, der sehr entschieden lautete, und unter seiner Leitung mußte Wender 1708 eine neue Reparatur der Blasiusorgel vornehmen.[2]) Von weiteren Orgeln der Wender werden noch genannt: die in St. Severi zu Erfurt mit 24 Stimmen,[3]) die 1734—1738 erbaute der Hauptkirche Beatae Mariae Virg. in Mühlhausen mit 43 Stimmen,[4]) und endlich die der Kaufmannskirche zu Erfurt mit 24 Stimmen, über deren Bau „Herr Wender starb, ehe sie ganz fertig wurde, und die Gesellen machten sie vollends fertig."[5])

---

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 218. Dort ist S. 220. 221 auch die Disposition mitgeteilt. Über die jetzt an deren Stelle als Ehrendenkmal für Seb. Bach erbaute große Orgel vgl. man den Art. „Stade, Heinrich Bernhard," Bd. III. S. 491.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 351—353, wo Bachs interessanter Entwurf zu dieser Reparatur wörtlich mitgeteilt ist. Bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 260. 261 teilt Mag. Joh. Lorenz Albrecht, damals Kantor und Musikdirektor an Beat. Mar. Virg. in Mühlhausen, die Disposition mit, wie sie nach dieser Reparatur war. Doch war unterdessen bereits wieder eine „Renovation" und Vermehrung von 38 auf 43 Stimmen vorgenommen worden, und „itzt — also 1768 — ist man auf eine neue Reparatur dieses Werks bedacht."

[3]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 226 die Disposition. Dazu wird bemerkt: „Herr Johann Friedrich Wender der ältere von Mühlhausen hat sie gebauet. Die Stimmen stehen wunderlich durch einander, welches große Confusion gibt."

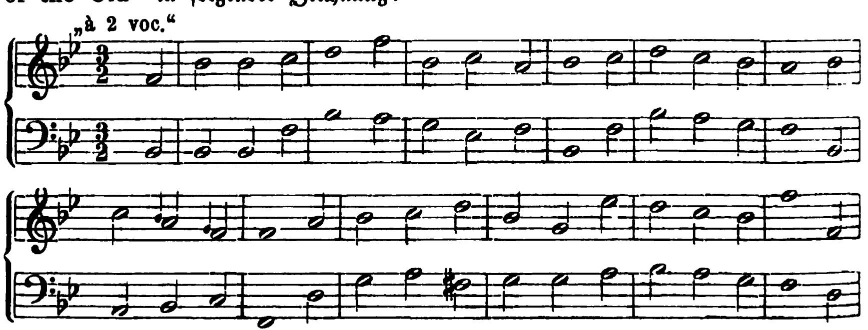
[4]) Vgl. die Disposition bei Adlung, a. a. O. I. S. 259. 260 von Albrecht, der bemerkt: „Dieses Werk ist von Hrn. Joh. Friedrich Wender, in Compagnie seines Hrn. Sohnes, Christian Friedrich Wender, Orgelmacher in Mühlhausen erbauet worden."

[5]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 221. 222. Gerber, Neues Lex. IV. S. 543 meint: „wahrscheinlich war es der allein noch lebende Sohn, der hier starb." Er wird recht haben, denn der Vater wäre, wenn er 1687 schon Meister war, 1738, da er zuletzt genannt wird, bereits ein hoher Siebziger gewesen. — Noch ist zu bemerken, daß Gerber den Sohn „Christoph Friedrich," Albrecht aber „Christian Friedrich" nennt; man wird wohl sicherer

Wendt, Ernst Adolf, Seminar-Musiklehrer in Neuwied, war am 6. Januar 1806 zu Schwiebus geboren und erhielt daselbst frühe schon auch den elementaren Musikunterricht. Im Seminar zu Neuzelle, das er 1822 bezog, setzte er die musikalischen Studien eifrig fort, und 1824 ging er nach Berlin, um hier unter Zelters, Bernhard Kleins und A. W. Bachs Leitung seine musikalische Ausbildung zu vollenden. 1826 folgte er der Berufung als Musiklehrer an das Lehrerseminar in Neuwied und wirkte hier nicht nur in diesem seinem Amt, sondern auch als Dirigent des Musikvereins und der fürstlichen Kapelle in anerkannt tüchtiger Weise. Doch starb er schon am 5. Februar 1850, wenig über 44 Jahre alt, und Gustav Flügel wurde sein Nachfolger. Als Komponist hat Wendt Lieder, Klavier- und Orgelstücke geschrieben; hier sind folgende seiner Werke anzuführen:
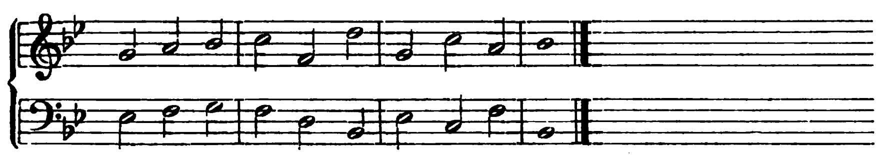
1. Choralbuch für evangelische Kirchen, bearbeitet und mit Vor- und Zwischenspielen und Schlüssen versehen zc. Koblenz 1841. Greis. (1843). Gesswein. 4⁰. — 2. Wendt-Album. Sammlung der beliebtesten Orgelstücke von Ernst Adolf Wendt, herausgegeben von Karl Becker. Wolfenbüttel (1893). Jul. Zwißler. qu. 8⁰. 20 S. Nr. 1—27. Choralvorspiele, Nr. 28 bis 35 freie Präludien enthaltend.

Wenn Christus, der Herr, zum Menschen sich neigt, Choral. Dieses Lied von dem Pfarrer Nikolaus Kaiser in Hof in Bayern „um 1780"[1]) ist jetzt mit einer Melodie, die aus dem englischen Kirchengesang herübergenommen wurde, in außerkirchlichen deutschen geistlichen Liederbüchern und in der Schweiz auch in Kirchengesangbüchern ziemlich verbreitet und wird viel gesungen. Die Quelle dieser Melodie ist: „A Supplement to the New Version of the Psalms. 6th edition. 1708"; hier steht sie unter der Überschrift: „Psalm LXVII. A new Tune to the 149th Psalm of the New Version and the 104th Psalm of the Old" in folgender Zeichnung:



fahren, wenn man hiebei dem lokalkundigen und zeitlich näherstehenden Mag. Albrecht, als dem fernerstehenden Gerber folgt.

[1]) Kaiser war 1734 geboren und „soll 1800 gestorben sein." Vgl. Drei Kant. G.-B. 1868 zc. S. 477. Nach Knapps Liederschatz. 2te Ausg. 1850. S. 1313 gab er „eine Schrift über das heilige Abendmahl heraus, worin sich seine Lieder befinden." Knapp hat unter Nr.



Ein Erfinder ist nicht genannt; aber der Herausgeber dieser „6th edition of the Supplement“ war erwiesenermaßen Dr. William Croft, und die englischen Hymnal Books oder Choralbücher schrieben unsre Weise, die ja ausdrücklich als „A new Tune“ des Buches bezeichnet ist, von Anfang und einstimmig Croft zu.[1]) — Wann und wo diese Melodie in Deutschland zuerst auftrat, und wann und wo sie dem Liede von Kaiser zuerst beigegeben worden ist, bleibt noch des Genaueren festzustellen. Dabei dürfte sich dann wohl auch ergeben, daß bei dieser Herübernahme zugleich der Irrtum aufgekommen ist, die Weise sei von Georg Friedr. Händel erfunden,[2]) ein Irrtum, der in Deutschland seitdem allgemein festgehalten wurde. Allein Händel kam erst 1712 nach England und 1708, da die Melodie erschien, war er in Italien und dort ist ihm gewiß nicht eingefallen, eine Melodie für den Anhang eines englischen Liedpsalters zu schreiben. Unsre Weise findet sich denn auch in Händels bekannten Werken nicht.[3]) Sie war schon vor Kocher aufgenommen im Appenzeller G.-B. Trogen 1839; dann im Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. Nr. 183 (die späteren Ausgaben z. B. 5. Aufl. 1858 haben sie nicht mehr), im Drei Kant. G.-B. 1868 2c. Nr. 187. S. 278. 279; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 251. S. 301. 302; mehr noch in pietistischen Liedersammlungen wie

918. S. 420. 421. Nr. 927. S. 423. 424 und Nr. 1219. S. 543, freilich in „etwas abgekürzter, oder veränderter“ Gestalt, noch drei Lieder von ihm.
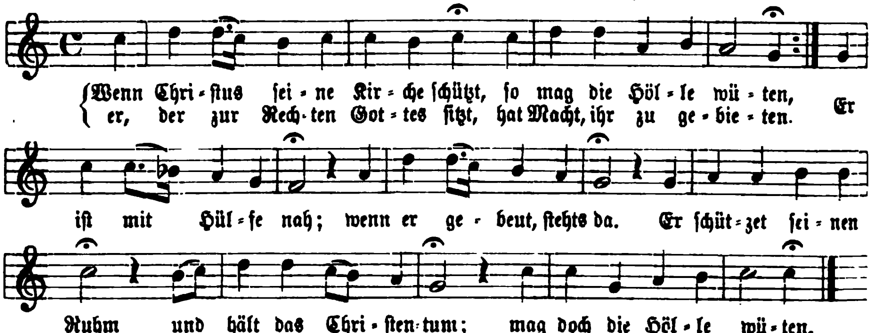
[1]) In diesen englischen Choralbüchern, in denen bekanntlich jede Melodie („Tune“) ihren eigenen, oft recht sonderbaren Namen hat, heißt die vorliegende z. B. „Apostels“ in Hymns ancient and modern. By William Henry Monk. 1861. Hymn 258, und im Index S. XXXII ist Dr. William Croft“ als ihr Komponist genannt. Im luth. Church Book. Philadelphia 1875. Nr. 306a heißt sie „Hanover“ und „Dr. William Croft“ ist ihr Erfinder. In The Hymnal Companion to the Book of Common Prayer with accompanying Tunes. Organ Edition. London 1876. Nr. 337. S. 320 führt sie wieder den Namen „Hanover“ und im Index S. XVII steht: „Composer: Dr. Croft.“

[2]) Vielleicht ist diese irrige Annahme auf Kocher, Zionsharfe 1855 zurückzuführen. Kocher bringt die Melodie dreimal: I. Nr. 842. S. 390, wozu S. 557 „Händel“ als Komponist genannt ist; III („Die schönsten Melodien der Psalmen und Hymnen der anglikanischen Kirche in England und Amerika“). Nr. 180. S. 79 zu Psalm CXLIX, dazu im Register S. 171: Rubrik: Englische Benennung: „Hanover“, Rubrik: Verfasser-Composer: „Handel“, und Nr. 260. S. 117. Hymn LXXV, und im Register S. 170: Englische Benennung „Ailie Sreet“, Composer „Handel“.

[3]) Diesen Thatsachen gegenüber dürfte es ziemlich verlorene Mühe sein, wenn Dr. Heinr. Weber, Das neue schweiz. G.-B. 1891. S. 251. 252 mit „es könnte doch sein“, „konnte ja auch schon in Hamburg entstanden sein,“ u. dgl. Vermutungen, die Melodie, die nach seiner Meinung „großartig, kühn, ja erhaben einherschreitet, gerade wie — Händel“ für diesen dennoch retten möchte. Vgl. dagegen auch Grove, Dict. of Music IV. S. 666.

im Kaiserswerther Diak.-Liederbuch 1866, bei Dölker, Geistl. Lieder mit Melodien. 1863—1892. Nr. 150. S. 228. 229; Hofer, Pilgerharfe. 5. Aufl. 1874. Nr. 88. S. 172. 173 u. s. w.
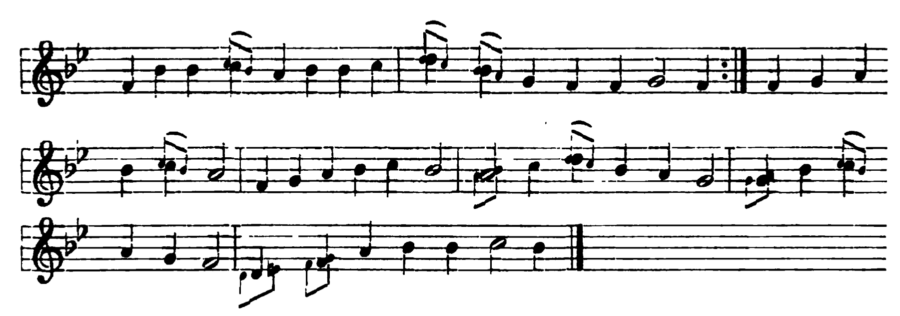
Wenn Christus seine Kirche schützt, Choral. Das Gellertsche Lied „Der Schutz der Kirche," Nr. XXXI in den Geistl. Oden und Liedern 1757, war als Gegenstück zu Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott" gemeint. Da die rationalistische Zeit mit diesem Lutherliede in seiner massiven Objektivität eigentlich nichts mehr anzufangen und doch demselben auch nicht recht vorbei zu kommen wußte, so bot ihr unser Lied einen erwünschten Ausweg. Dieses wurde auch allgemein in die damaligen Gesangbücher aufgenommen und trat dem Liede Luthers mindestens an die Seite, wenn es nicht, wie in manchen Fällen,[1]) ganz an seine Stelle gesetzt wurde. Mit ganz richtigem Gefühl erkannte man zugleich, daß auch die mächtige Luthermelodie zu solch abgedämpftem Liedton nicht mehr passe, und so erhielt unser Lied eine Reihe von neuen eigenen Melodien, von denen einige sich im Kirchengebrauch erhielten. — Die erste dieser neuen Weisen von Johann Becker erschien im Hessen-Kasselschen G.-B. von 1770 ꝛc. Nr. 214 und in dem zugehörigen Ch.-B. von Joh. Becker, Kassel 1771. Sie heißt, ohne die vom Komponisten im Geschmack seiner Zeit angebrachten Verzierungen:



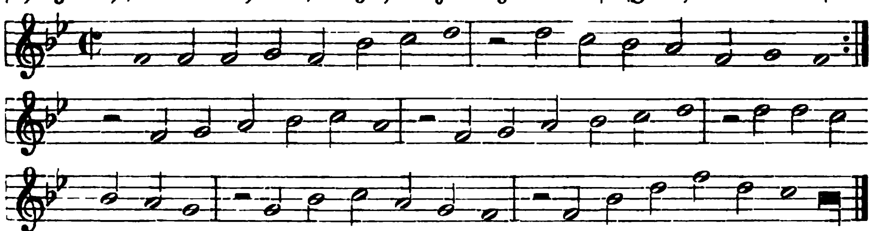
und wurde ihrer philiströsen Armseligkeit unerachtet in den Kasselschen Choralbüchern von Grosheim 1819, Wiegand 1844. Nr. 208. S. 164 und Volckmar 1865 forterhalten. Das neue Kasselsche Ch.-B. von 1890 hat sie mit Recht fallen lassen. — Eine zweite Melodie brachte das Kurpfälzische reform. G.-B. Heidelberg 1785 ꝛc. Nr. 243. S. 319 und das zu demselben gehörende Ch.-B. von Joh. Heinrich Böhner 1785. Sie ist wohl von Böhner komponiert und lautet in der nicht mensurierten Originalfassung des genannten Gesangbuchs, zu der im Choralbuch noch die angedeuteten Durchgangstöne hinzu kamen:

---

[1]) So z. B. in einem der ärgsten rationalistischen Gesangbücher, dem Pfälzer. Zweibrücken 1823, auch im Züricher G.-B. 1787 und noch 1853 u. a. — Nachweise von G.-BB., die das Lied auch in der Gegenwart noch beibehalten haben, vgl. man bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 347.



— Fast könnte es scheinen, als sei die folgende dritte Weise aus dem Züricher G.-B. 1787 *c. Nr. 105. S. 154. 155 und dem Ch.-B. (Partitur) 1788. Nr. CV. S. 55. 56 eine Nachbildung der matten Melodie Böhners, mit der Absicht gemacht, etwas mehr Schwung hineinzubringen. Diese Züricher Melodie ist:



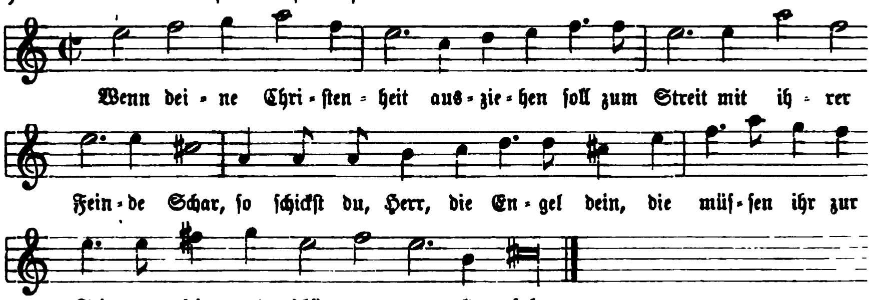
Von welchem der drei musikalischen Bearbeiter des Gesangbuchs von 1787 (Däniker, Egli, Walder) diese Melodie, sei es nun als Nachbildung oder als selbständige Erfindung, herrührt, ist nicht mehr zu entscheiden.[1]) Sie steht noch im neueren Züricher G.-B. 1853. Nr. 125. S. 188—191 und hat daher noch gegenwärtig dort kirchliche Geltung.[2])

Wenn deine Christenheit, Choral. Über dieses Lied zum Michaelisfest von Valentin Thilo schrieb Johann Stobäus einen sechsstimmigen Tonsatz, der in den „Preussischen Festliedern". Königsberg 1644. Nr. XXII gedruckt erschienen ist. Die Melodie dieses Satzes kam in vereinfachter Form in das Königsb. G.-B. von Reusner 1675. Nr. 257. 1690 und 1702, und dadurch, so-

[1]) Weber, Das Zürcher G.-B. Seine Lieder und Weisen allgemein faßlich erläutert. 1872. Nr. 125. S. 128. 129 sagt zwar bestimmt, daß diese Melodie von „Egli geschaffen" sei; allein den Nachweis hiefür hat er nicht beigebracht.

[2]) Weitere Melodien unsres Liedes sind noch: 4. die von Joh. Heinrich Egli, Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien. Zürich 1789—1829. Nr. XXXI. S. 102—107, die auch im Baseler G.-B. von 1809 stand; 5. die des Straßburger Ch.-B.s von 1809. S. 78, die aber in den Ausgaben von 1851 und 1869 nicht fortgepflanzt wurde; 6. die von Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 340. S. 150, und 7. die von dem Pfr. F. A. Ihme in Bärenthal im Elsaß 1866 komponierte und in den Ausgaben seines „Halleluja" 1873. Nr. 196 und 1888 veröffentlichte neue Weise. Vgl. diese Melodien bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7393—7396. S. 402. 403.

wie durch das Königsb. Rogallsche G.-B. 1735. S. 166 in den dortigen Gemeindegesang, indem sie bis in unsre Zeit herein erhalten geblieben ist. Diese Melodie hatte 1675 bei Reusner diese Gestalt:
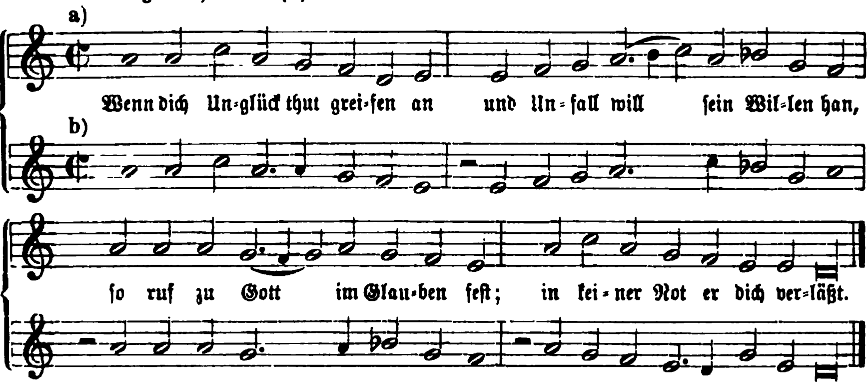


wurde in den Königsberger Mskr.-Choralbüchern von Rascher 1751 und Kirchhoff 1753 fortgepflanzt und stand in ausgeglichener Fassung noch bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. II. 1838. Nr. 145. S. 109, Kahle, Ch.-B. 1846 und Ritter, Ch.-B. für die Prov. Preußen. Op. 34. 1856. Das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen. Königsb. 1887 hat das Lied und die Melodie nicht mehr.
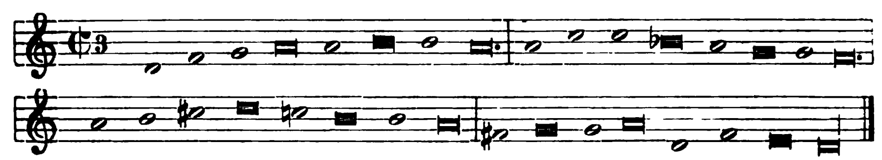
Wenn dich Unglück thut greifen an, Choral. Die erste Quelle dieses ziemlich verbreiteten Kreuz- und Trostliedes ist noch nicht aufgefunden und es steht daher auch noch nicht endgiltig fest, daß Erasmus Winter sein Autor sei. Die ältesten bekannten Drucke bei Vulpius, G.-B. 1609, im „Christlich Gesangbüchlein.“ Hamb. 1612. S. 144 u. s. w. brachten das Lied anonym; erst das Rigaische G.-B. von 1676 schrieb es Erasmus Winter zu, während das Lüneb. G.-B. 1625. II. S. 415 bemerkte: „Ein geistlich Liedt, so der V. B. gemacht“, und noch im 18. Jahrhundert das Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch 1714. S. 777 es mit „Incert. Aut.“ überschrieb.[1]) In späteren Gesangbüchern, wie bei Freylinghausen I. 1704. S. 1131, im Altmark-Priegn. G.-B. 1861. Nr. 323 u. a., wird das Lied auf die Melodie „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ verwiesen. Seine ältesten Drucke, wie die schon genannten Gesangbücher:

[1]) Vgl. hierüber Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 150. 151. Ihm gilt die Fassung des Liedes bei Joh. Deucer, Hauß Gesänglein. Altenb. 1613. S. 77 als die richtige (vermutlich weil Erasmus Winter bis zu seinem Tod 1611 in dem nahegelegenen Meuselwitz als Prediger wirkte), und dagegen die bei Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 587. S. 1064. 1065 und Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 663. S. 434. 435 aus Vulpius' G.-B. 1609 entnommene Form als eine „fehlerhafte Umstellung der Strophen“, die bei Wackernagel Nr. 664. S. 435 außerdem noch gegebene, um die Str. 2 und 5 verkürzte Form des Hamb. G.-B. von 1612 aber als eine „Verstümmelung“ des Liedes. — Wetzel, Hymnop. III. S. 437 hat nach dem Rigaischen G.-B. 1676 zuerst Erasmus Winter als Verfasser genannt und Goedeke a. a. O., sowie Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 348 folgen ihm, während Mützell und Wackernagel sich nicht entschieden haben.

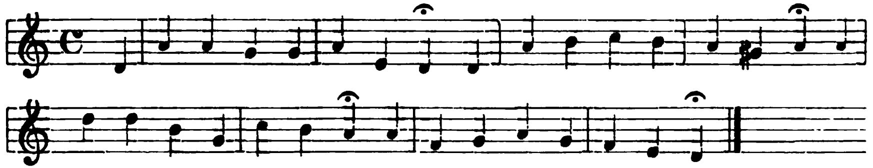
Hamb. 1612 und Lüneb. 1625, kannten aber auch bereits eine „eigen Weiß“ für dasselbe. Sie meinten damit ohne Zweifel die Melodie aus Vulpius' G.-B. 1609. Nr. CXXXIV. S. 530. 531, die in Varianten auch bei Schein, Kantional. 1627. Nr. 196. S. 347. 348 und bei Clauder, Psalm. nova. Cent. I. 2te Ausg. 1630. S. 372 vorkommt. Diese erste eigene Melodie des Liedes, die seine kirchlich gültige geworden und geblieben ist, gehört wohl sicher Melchior Vulpius als Erfinder zu und heißt in seiner originalen Fassung (a), sowie in der Variierung Scheins (b):



Die Verbreitung dieser Weise belegen wir mit folgenden Nachweisen: Cramer, Animae sauciatae medela. Erf. 1641; Goth. Cant. sacr. II. 1648. 1655. S. 28 („à 4. Vulpii“); Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 582. S. 727. 728. 1693. Nr. 937. S. 1068. 2te Mel.); Stenger, Erf. G.-B. 1663; Darmst. Kantional 1687; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 598. S. 329; Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 156. S. 78 (nach Vulpius) und Nr. 406. S. 169 (nach Schein); Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 499 (in $^3\!/_2$ Takt umgesetzt); Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch 1714. Nr. 164. S. 777. 778 (nach Schein); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 315 (nach Schein); Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1075. S. 718. 719. 1771. Nr. 1075. S. 682; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 45; Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 202. S. 147; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 76. S. 34. 35; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 20. S. 12 (zu „An dir hab ich gesündigt, Herr“); Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 12. S. 6; M. G. Fischer, Ch.-B. 1821; Karow, Ch.-B. 1848; Layriz, Kern II. Nr. 338. S. 116; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 470. S. 390. 391; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 347. S. 513, hier zugleich mit dem Tonsatz des Vulpius; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 652. S. 246; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 1881. Nr. 312. S. 177 (aber irrtümlich Rittel zugeschrieben) u. s. w. — Die folgende zweite Weise von Johann Crüger, „Newes vollkömliches Gesangbuch Augspurgischer Confession“ ꝛc. Berlin 1640. S. 497, wo sie mit dessen Namenschiffer bezeichnet ist:



wurde in der Berliner Praxis 1661—1702 und in der Frankf. Praxis 1656 bis 1700 (1680. Nr. 582. S. 727. 728. 1te Mel. 1693. Nr. 937. S. 1068. 1te Mel.) fortgepflanzt, und findet sich des weiteren noch bei Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 501; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 316. 2te Mel., und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 346. S. 512. 513. — Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 500 bringt noch eine dritte Melodie für unser Lied:



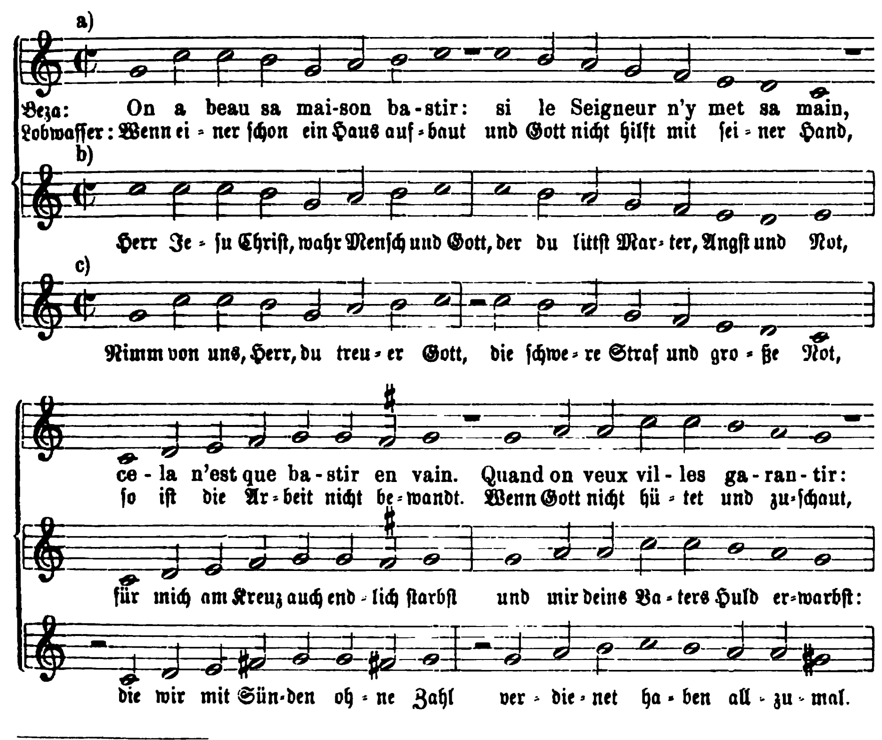
eine Umbildung der alten Weise „Am Sonntag Lätare, zum Tod austragen und den Pabst aus der Kirche Christi zu jagen, für die Kinder gemachet von Dr. M. Luther," die jedoch keine Bedeutung erlangt hat und allein bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 316. 3te Mel. nochmals gedruckt worden ist.[1])

Wenn einer schon ein Haus aufbaut, Choral. Dieses Lied ist Lobwassers (1573) Übersetzung des Psalmliedes über den 127. Psalm „On a beau sa maison bastire" von Theodor Beza im französisch-reformierten Liedpsalter. Es erschien dort zuerst in den „Pseaumes octante trois etc. A savoir quarante neuf par Clément Marot etc. et trente quatre par Théodore de Besse etc. A Geneve, de l'imprimerie de Jean Crespin. MDLj (1551). pag. 262 mit einer eigenen Melodie, die zugleich dem Lied über den 117. Psalm „Toutes gens, louez le Seigneur" von Beza, und „Den Herren lobt, ihr Heiden all" von Lobwasser dienen sollte und mit beiden Liedern im Gebrauch geblieben ist. Es gehört diese Melodie zu denjenigen Weisen des französischen Liedpsalters, welche noch Louis Bourgeois für die 1551 erschienenen 34 ersten von Beza bearbeiteten Psalmlieder beschafft hat, und wenn auch eine Spur vorhanden ist, aus der hervorzugehen scheint, daß dieselbe an eine schon vorhandene weltliche Weise sich anlehnte,[2]) so bleibt sie doch

[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 399c. S. 117 und Nr. 502. S. 143 hat diese Weise zweimal.

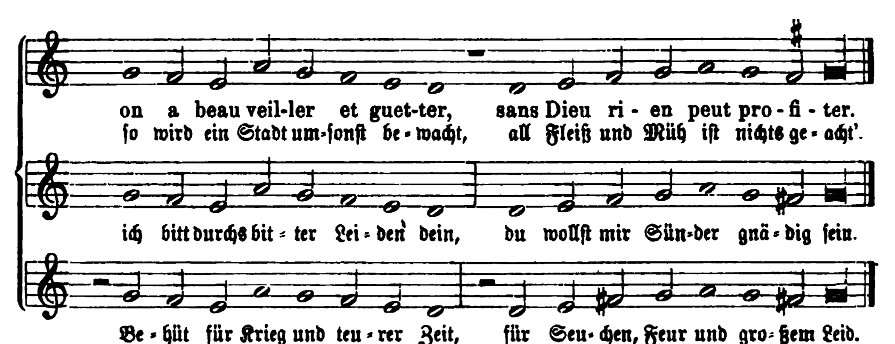
[2]) Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 734 meint von den 1551 erschienenen Psalmmelodien: „trente deux ont été calquées en partie sur des chansons populaires," und führt dann mit Bezug auf unsre vorliegende Weise S. 727 den folgenden Anfang eines weltlichen Liedes aus den von Pierre Attaignant 1529 oder 1530 gedruckten „Chansons" an:

als Ganzes und in der Form, wie sie im kirchlichen Gebrauch üblich geworden ist, das Eigentum Bourgeois'. Schon Seth Calvisius, Hymni sacri (für die Schulpforte) 1584 und Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. CVI nahm diese Melodie zum Liede „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" in den deutschen evangelischen Kirchengesang herüber, in dem sie dann dauernde Geltung gewann. Die Harmonisten, wie Bodenschatz 1608, Mich. Prätorius 1612, Demantius 1620, Schein 1627 u. a. blieben bei des Calvisius Übertragung; Crüger, G.-B. 1640 und die Berliner Praxis 1653—1702, sowie die Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 534. S. 659. 1693. Nr. 1056. S. 1217. 1218) u. a. verwendeten die Weise zu „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott." Danach sind die drei wichtigsten Formen der Melodie: a) das Original des französischen Liedpsalters 1551; b) die Fassung des Calvisius 1597. Nr. CVI, und c) die Zeichnung der Praxis nach der Frankfurter Ausg. 1693. Nr. 1056. S. 1217. 1218:
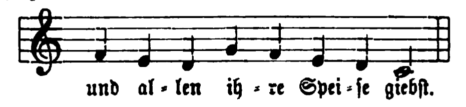


Par son grand act no-stre mere nature etc.
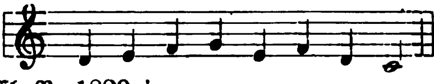
der, wie man sieht, mit der ersten Zeile unsrer Melodie genau übereinkommt.
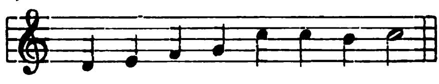


Die Melodie steht weiter noch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 298. S. 137;[1]) Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 88. S. 40 (zu „All Ehr und Lob soll Gottes sein"); im Kurpfälzischen G.-B. 1785. Nr. 69. S. 109. 110 und im zugehörigen Ch.-B. von Böhner 1785. Nr. 69 (zu „Gott, deine weise Macht erhält"); bei Fr. Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 95. S. 38; im Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 1858. Nr. 250. S. 202; bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 190. S. 91; Layriz, Kern II. Nr. 303. S. 96 (bei diesen, von Schneider an zum Lied über den 117. Psalm „Den Herren lobt, ihr Heiden all"); Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 88. S. 78. 79 u. a.; dann noch zu einer 6zeiligen Redaktion des Liedes „Macht hoch die Thür, die Thor macht weit" bei Degeller, Hymni oder Lobgesänge &c. Schaffhausen 1728; Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 91. S. 116. 117 und im Baseler G.-B. 1854. Nr. 22. S. 24. 25. — Um statt des Schlusses auf der Dominante einen solchen in der Grundtonart zu gewinnen, wurde die letzte Zeile der Weise mehrfach geändert: so im Kurpfälzischen G.-B. 1785. S. 110 in:



bei Jorissen, Die Psalmen Davids. Elberf. 1806 in:



und bei Schneider, Ch.-B. 1829 in:
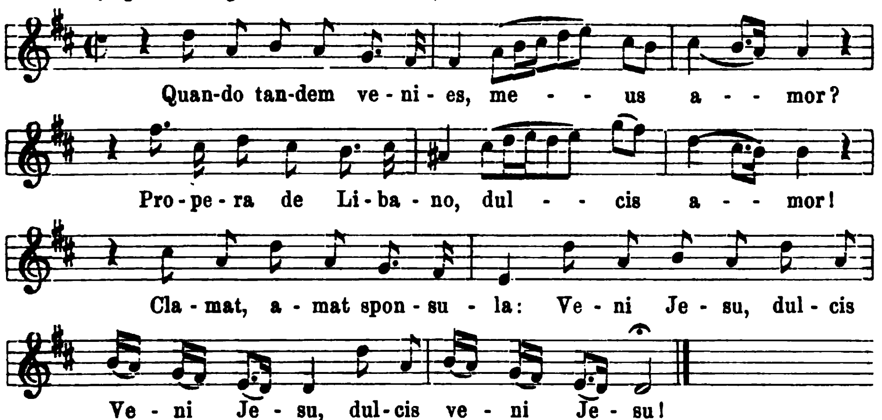


was auch das Baseler G.-B. 1854 recipiert hat. — Den Tonsatz Claude Goudimels 1565 haben von den vorgenannten Choralbüchern mitgeteilt: Gütersloher
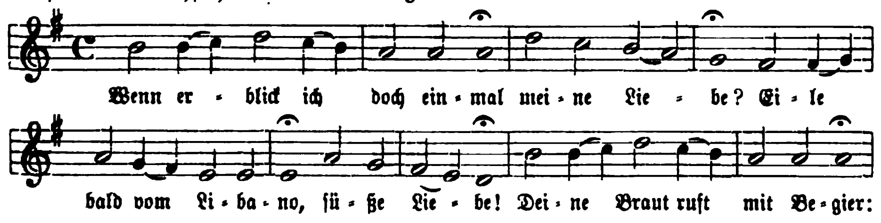
[1]) Nach Zahn, Melodien II. S. 144 stände sie auch in den beiden Choralbüchern von Stözel 1744 und 1777; ich habe sie trotz eifrigsten Suchens in keinem von beiden gefunden. Es wird da also ein Irrtum vorliegen.

Haus-Ch.-B. in den späteren Ausgaben, v. Tucher und Jakob und Richter; auch Seth Calvisius hatte ihn schon beibehalten, weil unsre Melodie eine der 12 Weisen des Psalters war, die Goudimel in den Diskant, statt wie alle andern in den Tenor, gelegt hatte.

Wenn erblick ich doch einmal, Choral. In der zweiten und dritten Ausgabe des Darmst. G.-B.s 1700 und 1705. S. 609 war das lateinische Lied „Quando tandem venies, meus amor?“ von Joh. Wilhelm Petersen mit der folgenden eigenen Arienweise:

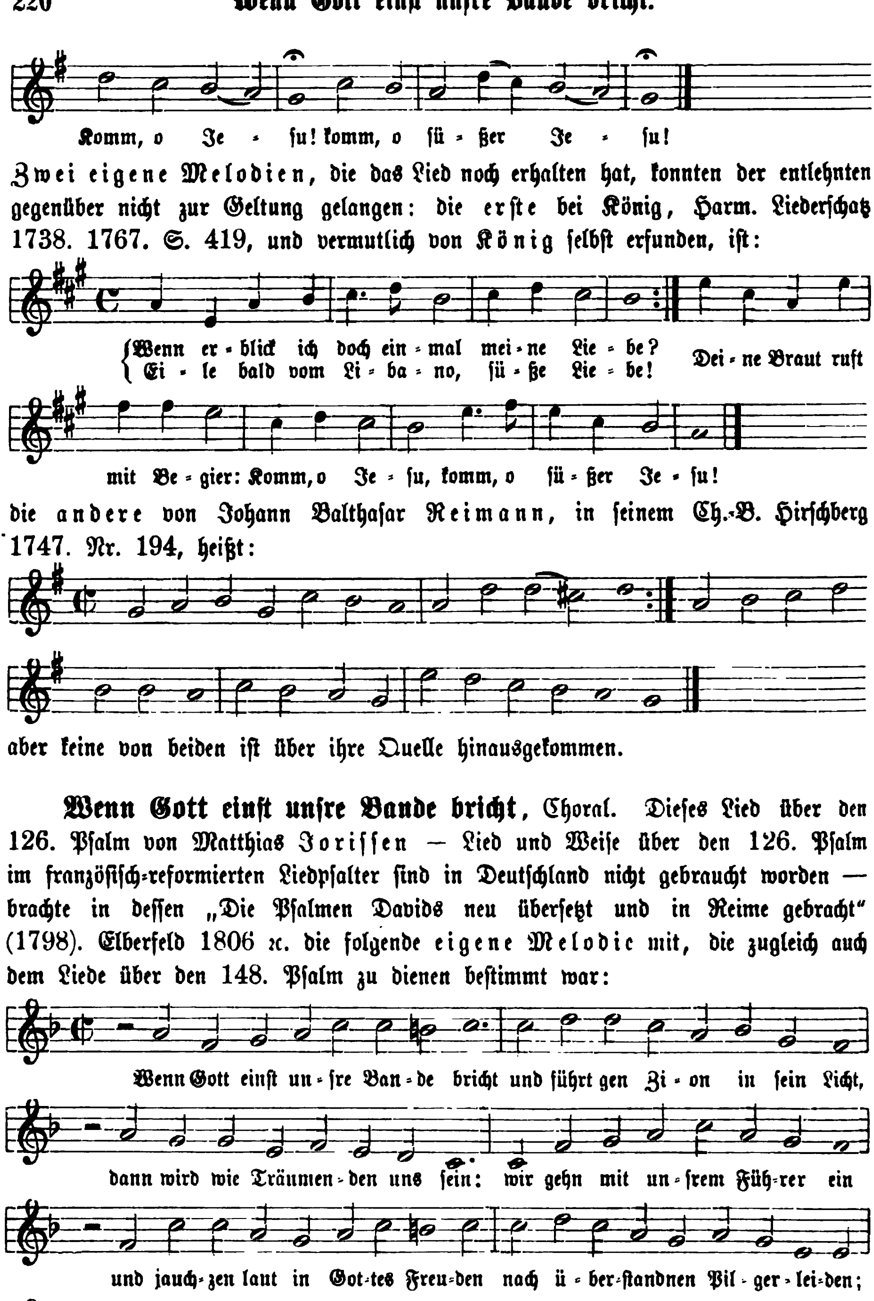


erschienen. Dies lateinische Lied bearbeitete dann Petersen selbst zu dem uns vorliegenden deutschen „Wenn erblick ich doch einmal“,[1]) das im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 362. S. 554. 555 erschien, und durch alle Ausgaben desselben, auch im Wernigeroder G.-B. 1735—1766 fortgeführt wurde. Doch blieb es ohne eigene Melodie, nur mit dem Melodienhinweis „Jesu, meines Herzens Freud“ (vgl. den Art. im Nachtrag) versehen. Diesem Hinweis folgend übertrug dann das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 124. S. 91 diese entlehnte Weise in der nachstehenden Umarbeitung:



---

[1]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 320 hat „Wann“ statt „Wenn“, und Zahn, Melodien III. S. 196 „dich“ statt „doch“ in der Anfangszeile. Aber durch alle Ausgaben des Freylinghausen, sowie im Wernigeroder G.-B. 1735—1766 steht „Wenn erblick ich doch einmal.“



Zwei eigene Melodien, die das Lied noch erhalten hat, konnten der entlehnten gegenüber nicht zur Geltung gelangen: die erste bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 419, und vermutlich von König selbst erfunden, ist:
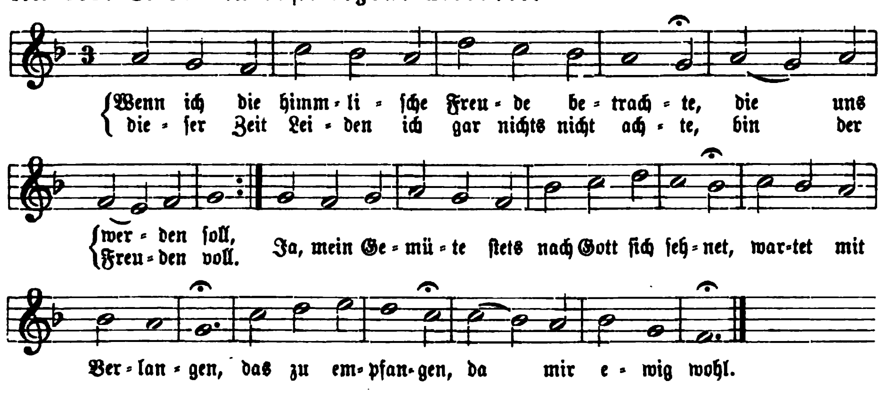
die andere von Johann Balthasar Reimann, in seinem Ch.-B. Hirschberg 1747. Nr. 194, heißt:

aber keine von beiden ist über ihre Quelle hinausgekommen.
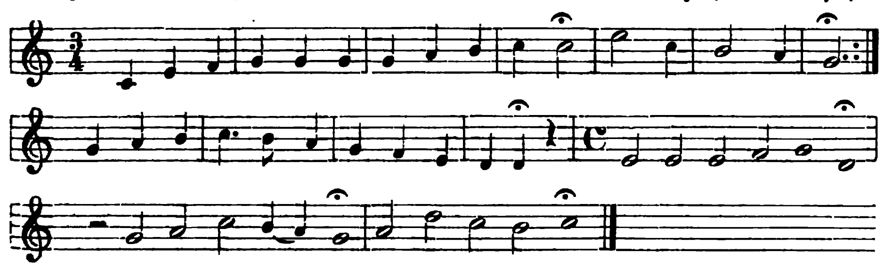
Wenn Gott einst unsre Bande bricht, Choral. Dieses Lied über den 126. Psalm von Matthias Jorissen — Lied und Weise über den 126. Psalm im französisch-reformierten Liedpsalter sind in Deutschland nicht gebraucht worden — brachte in dessen „Die Psalmen Davids neu übersetzt und in Reime gebracht" (1798). Elberfeld 1806 2c. die folgende eigene Melodie mit, die zugleich auch dem Liede über den 148. Psalm zu dienen bestimmt war:

Von wem die 70 bei Jorissen erscheinenden neuen Melodien herrühren, ist unsicher. Der jüngere Natorp in Düsseldorf, der mit W. Greef in Mörs die dritte Auflage des Natorp-Rinckschen Choralbuchs herausgab, bemerkte, daß der Organist Johann Georg Bäßler († 1807) an der reformierten Kirche zu Elberfeld Melodien zu Jorissens Psalter geschrieben habe. Bei Jorissen selbst (Vorr. 1798) wird ein Organist Geißler in Zeist erwähnt, von dem dieselben ebenfalls sein könnten.[1]) Unsre Weise kam mit dem Lied in das Elberf. Reform. G.-B. 1853 ꝛc. und von da auch noch in das Natorp-Rincksche Ch.-B. 3te Ausg. 1870.

Wenn ich die himmlische Freude betrachte, Choral. Zu diesem Liede eines nicht ermittelten Verfassers erschien bei Witt, Psalm. sacra. Gotha 1715. Nr. 692. S. 368 die erste eigene Melodie:



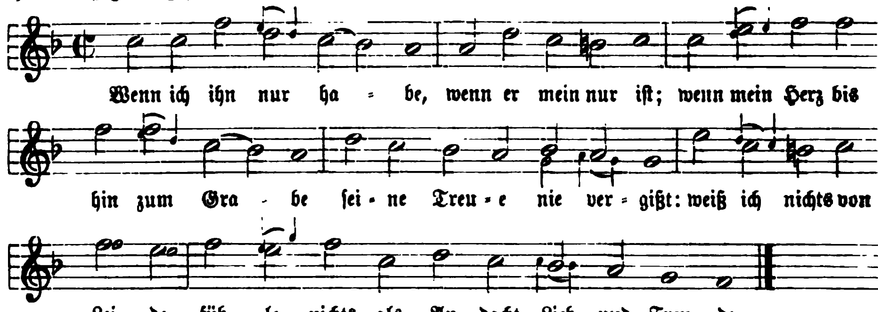
Sie ist vermutlich von Witt, und wurde aufgenommen: bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 419; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 324. S. 160; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 263c. S. 226; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 300. S. 168; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 564. S. 260; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 965. S. 453; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 255. S. 189 u. a. — Eine zweite Weise von Joh. Christian Kittel war zuerst in Weimars Ch.-B. 1803. Nr. 263a. S. 225 gedruckt. Sie ist dort ausdrücklich als „Mel. v. Kittel" bezeichnet, und heißt:



[1]) Vgl. hierüber Zahn, Melodien V. S. 464. Nr. 301 und VI S. 384. 385.

Sie ist in den Erfurter Choralbüchern von Mich. Gotth. Fischer 1821, Gebhardi 1825—1882. Nr. 313. S. 177, und bei Töpfer, Ch.-B. zum Dresdner, Weimar. und Erfurt. G.-B. 1845 fortgepflanzt worden.[1])

Wenn ich ihn nur habe, Choral. Dieses Lied Friedrichs v. Hardenberg aus Novalis Schriften, herausgegeben von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck. Berlin 1802. II. S. 134,[2]) eines der schönsten unter den geistlichen Liedern dieses Dichters, ist jetzt in kirchlichen Gesangbüchern viel verbreitet, und, obwohl es als Kirchenlied im strengeren Sinne des Wortes nicht gelten kann, um seiner Gefühlsinnigkeit willen sehr beliebt. Es sind für dasselbe bis jetzt an 15 eigene Melodien bekannt geworden, von denen wir hier jedoch nur diejenigen aufzuführen haben, die in kirchliche Choralbücher aufgenommen wurden und in weiteren oder engeren Kreisen im Kirchengebrauch stehen. — Die erste und wichtigste unter diesen Melodien ist unstreitig die von Heinrich Karl Breidenstein 1825 für seine „Motette: Wenn ich ihn nur habe." Op. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1825) erfundene. Sie wurde im Appenzeller G.-B. Trogen 1839. Nr. 58 choralmäßig so gestaltet:
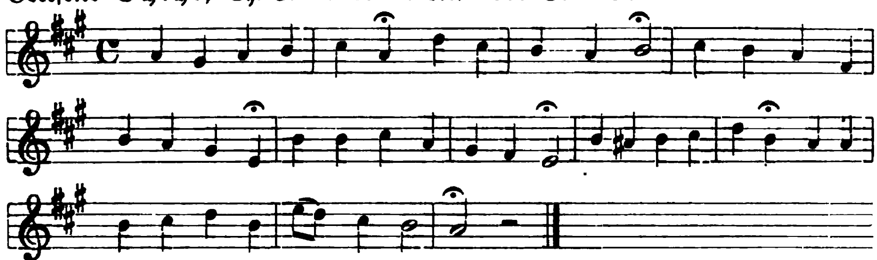


und kam mit den in kleinen Noten angedeuteten Änderungen von da ins Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 81. S. 71, durch das sie weiter bekannt wurde. Sie hat unter allen Weisen des Liedes dessen Gefühlsausdruck am besten getroffen und darum wohl die Verbreitung erlangt, welche die folgenden Nachweise zeigen: Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 1858. Nr. 169. S. 136; Sammlung von 63
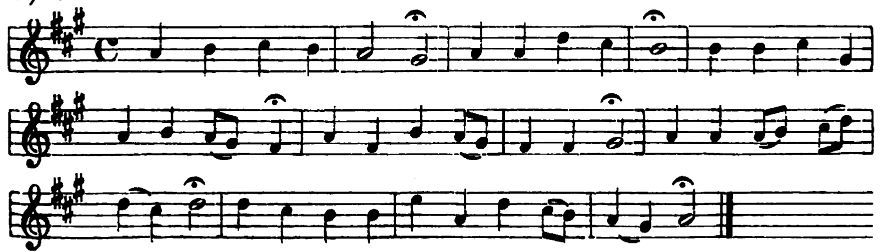
---

[1]) Bei Weimar, Ch.-B 1803. Nr. 263 b. S. 225 steht noch eine Melodie, die Zahn, Melodien IV. Nr. 7163. S. 311 als eine dritte selbständige Weise des Liedes betrachtet. Allein sie ist offenbar nur eine, allerdings eingreifende Umarbeitung der Kittelschen Melodie und gemacht, um den für den Gemeindegesang unbequemen Taktwechsel zu beseitigen. — Unter Nr. 7161. S. 311 hat Zahn noch eine vierte Melodie aus dem Königsb. Mskr.-Ch.-B. von Reinhardt 1753. S. 385 beigebracht, die aber nicht bekannt geworden ist und in der dort stehenden Fassung als Gemeindegesang auch kaum denkbar wäre.

[2]) Vgl. Rambach, Anthol. VI. S. 342. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VII. S. 8. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 350.
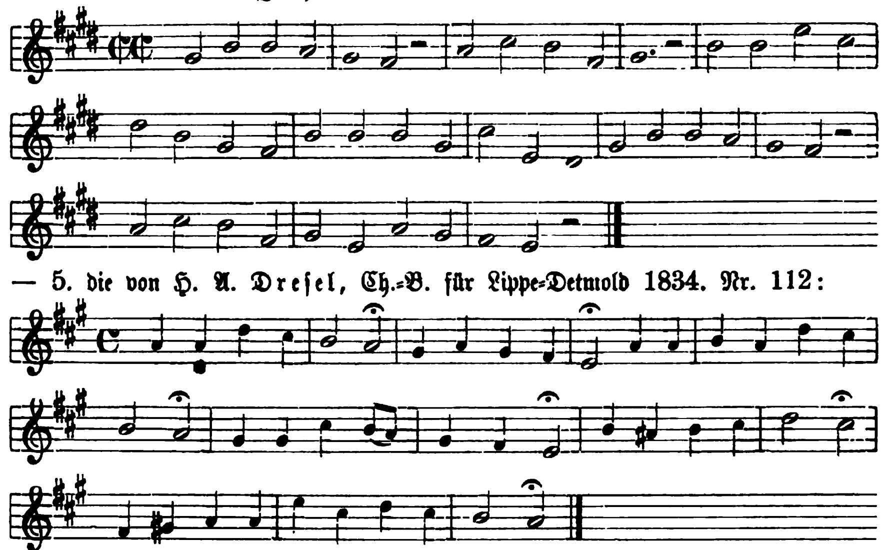
geistl. Liedern. Anh. zum ref. G.-B. Elberf. 1851; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 643. S. 295; G.-B. der luth. und reform. Gemeinden in Nordamerika. Newyork 1857; Ritter, Ch.-B. für Jülich ꝛc. 1856; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 240. S. 178; Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 471. S. 391; Drei Kant. G.-B. 1868 ꝛc. Nr. 204. S. 299. 300; Stern, Ch.-B. zum Gebr. der evang. Gemeinden Frankreichs. Straßb. 1869; Bergner, Evang. Ch.-B. 4. Aufl. Riga 1878; Mel.-Buch zum Kropper G.-B. 1880; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 170. S. 44; Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 148. S. 171; Ch.-B. für die Prov. Sachsen. 1885. Anh. Nr. 18. S. 109; Schäffer, Ch.-B. 1886. Anh. Nr. 18. S. 133; Steinhäuser, Ch.-B. Anh. A. Nr. 18. S. 88; Zimmer, Mel.-Buch II. Nr. 241. S. 58; Hille, Mel.-Buch zum Hannov. G.-B. 1886; Geistl. Volkslieder-Melodien zum Anh. des G.-B.s der Prov. Brandenb. 1887; G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887. Anh. Nr. 603. S. 561; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 307. S. 204. 205 (merkwürdigerweise mit allen Durchgangsnoten des Württ. Ch.-B.s); Ch.-B. für Kassel 1890. Anh. Nr. 28 S. 156 (auch hier die Durchgangsnoten, die also im Pseudo- „Geistlichen Volkslied" passieren sollen, im wirklichen, dem Choral, aber nicht); Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 250. S. 300. 301 u. a. — Alle übrigen Melodien unsres Liedes haben je nur in einigen wenigen Gesang- und Choralbüchern Aufnahme gefunden. Wir führen der Zeitfolge ihres Hervortretens nach noch an: 2. die von Johann Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 595. S. 273:



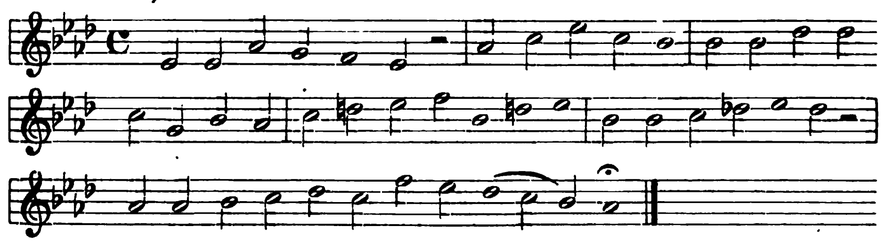
welche bei Geißler, Ch.-B. 1836; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 447. S. 503; im Ch.-B. für die Ostsee-Prov. Reval 1846. 1857 und bei Stiehl, Ch.-B. für evang. Gemeinden in Rußland 1857 steht. 3. die von Friedrich Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 115. S. 47:



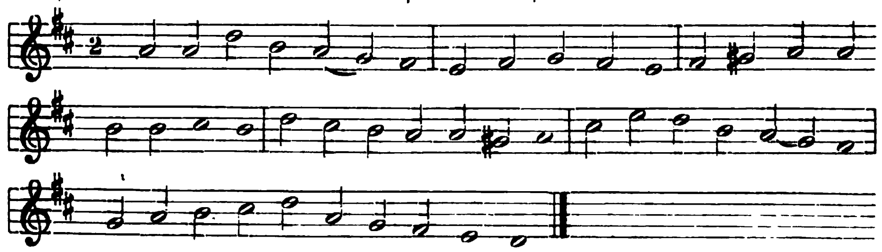
welche in Anhalt-Dessau kirchliche Gültigkeit hat. 4. die von Hans Georg Nägeli, Christliches G.-B. Zürich 1828, dann im G.-B. der Taufgesinnten der Pfalz. Worms 1832 und im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 84. S. 130. 131:



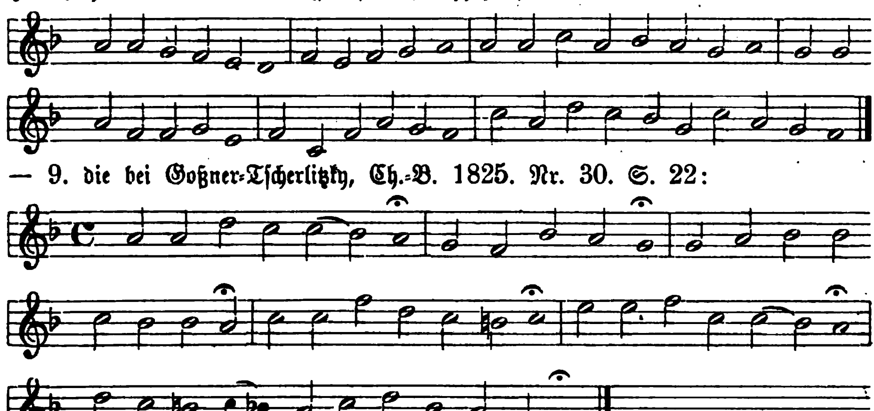
die auch noch im Mel.-Buch zum G.-B. des Fürstentums Lippe 1884 steht, also noch jetzt dort kirchliche Geltung hat. — 6. die des Aargauer G.-B.s 1844. Nr. 279. S. 520—523, vermutlich von einem der Brüder Frölich, dem Musiker oder dem Dichter:



— 7. die von Oskar Wermann 1882 für das Landes-Ch.-B. des Königreichs Sachsen 1883. Nr. 175. S. 100 erfundene Weise:
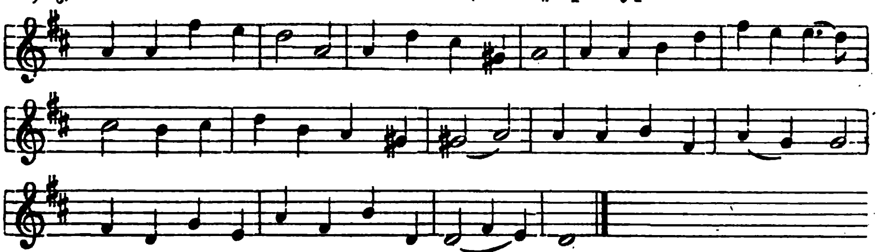


In zweiter Linie mögen noch hier stehen: 8. die erste und älteste Melodie, die das Lied erhalten hat, aus dem Ch.-B. für das Großherzogtum Berg von Joh. Peter Hürxthal 1809. Nr. 77 (sie ist nicht rhythmisiert):

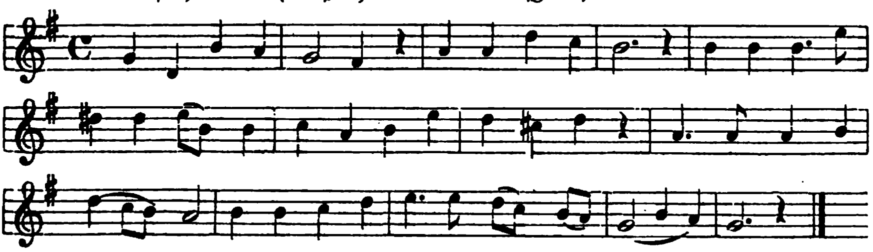


— 9. die bei Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 30. S. 22:

welche Blumhardt, Sammlung älterer Choräle und Melodien zu Kirchenliedern rc. I. Stuttg. 1843 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 644. S. 295 (letzterer ohne ihre Herkunft zu kennen) aufnahmen. — 10. die von Luise Reichardt bei Layriz, Kern III. Nr. 611. S. 143 unter seinen „Apocrypha“:
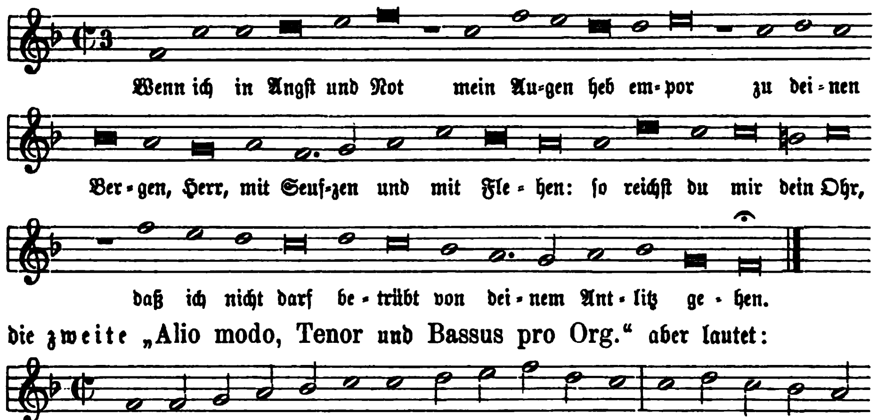


— Eine 11. Weise endlich wäre noch die folgende von dem Schweizer Hans Ulrich Wehrli (1794—1839), dem Komponisten des in der Schweiz zum Volkslied gewordenen Sempacherliedes („Laßt hören aus alter Zeit“):
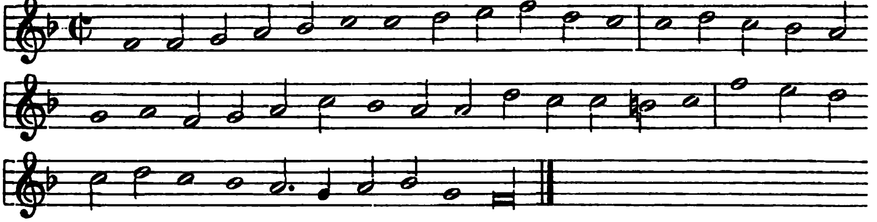


Sie ist allerdings keine kirchliche Melodie, aber im Schulgesang, namentlich durch Schäublins „Lieder für jung und alt“, Basel 1855—1889. Nr. 116. S. 152,

allgemein verbreitet. Ob sie, die an Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks der Breidensteinschen Weise mindestens gleich steht und im Tongang ihr noch vorzuziehen sein dürfte, ob diese Weise unter den „Geistlichen Volksliedern“ unserer neuen Gesangbuchsanhänge einen Platz nicht würdiger ausfüllen würde, als manche der von den englischen Methodisten herübergenommenen Moody- und Sankey-Lieder?[1])

Wenn ich in Angst und Not, Choral. Dieses Lied über den 121. Psalm von Matthäus Apelles v. Löwenstern erschien in den der Breslauer „Kirchen- und Hauß-Music“ 1644 vorgehefteten „Apellis-Liedern“ Nr. VIII mit einer eigenen Melodie des Verfassers in zwei Fassungen,[2]) von denen die erste in einem Satz für „Cantus und Bassus“ heißt:



die zweite „Alio modo, Tenor und Bassus pro Org.“ aber lautet:

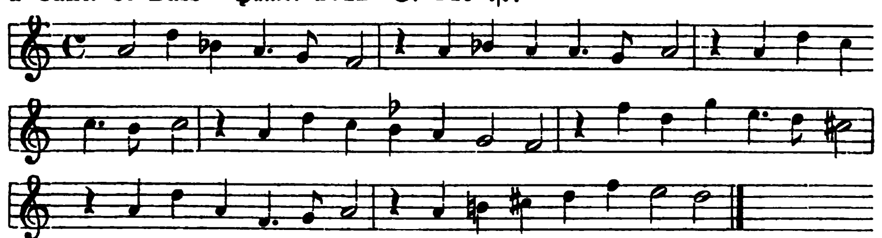


Diese Melodie wurde in der zweiten Form in vierteiligem Takt, aber mit Festhaltung des Tonganges der beiden Anfangszeilen nach der ersten, die kirchliche, weit
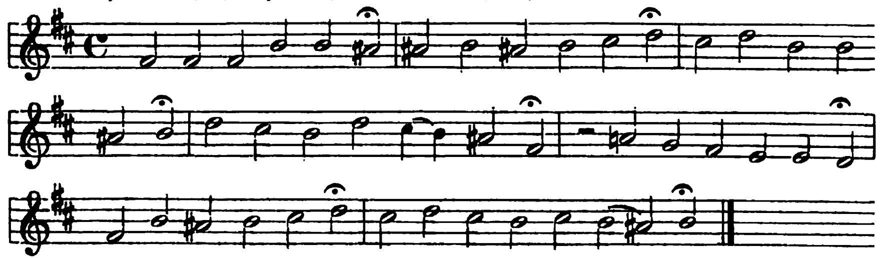
[1]) Weitere Melodien unsres Liedes sind noch vorhanden: 12. von Wilhelm Schneider 1812 in seinen „Christlichen Liedern“. Berlin 1819. Nr. 71; — 13. von Heinrich Lange, Bremisches Ch.-B. 1821. Nr. 489; — 14. in „Vierstimmige deutsche, englische und französische Melodien zu Julius Köbners Glaubensstimme.“ Hamburg 1850. Oncken (also methodistisch oder baptistisch). Nr. 121; — 15. von Aug. Leber. Jakob im Ch.-B. von Jakob und Richter. II. 1873. Nr. 1236. S. 936 („Neu. A. J.“ bezeichnet), und 16. von Marie Nathusius, der bekannten christlichen Schriftstellerin, in ihren „Hundert Liedern, geistlich und weltlich *ꝛc.* in Melodien von Marie Nathusius und mit Klavierbegleitung. Herausgegeben von Ludwig Erk und Phil. Nathusius.“ Halle, Mühlmann 1865. — Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 3279—3290. S. 358—361.

[2]) Vgl. Mützell, Geistliche Lieder. 17. Jahrh. I. 1858. Nr. 276. S. 334. 335.

verbreitete Weise des Liedes. Die folgenden Nachweise belegen ihre Verbreitung: Anhang an das Goth. Kantional. 1726. Nr. 404. S. 23. 24; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 878; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 290. 2te Melodie; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1739. 1754. Nr. 453; Reimann, Ch.-B. 1747; Brüder-Ch.-B. 1784 rc. Art 340. S. 218; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 197. S. 222; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 358. S. 156. 157 (mit „1640" bezeichnet); Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 221. S. 160; Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844 rc. 1858. Nr. 219. S. 177 (im ursprünglichen Dreitakt); Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 204. S. 128; Karow, Ch.-B. 1848; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 526. S. 243; Layriz, Kern III. Nr. 584. S. 124; Ritter, Ch.-B. für Jülich rc. 1856; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 441. S. 214; Flügel, Mel.-Buch zum Vollhagenschen G.-B. 1863; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 440. S. 404; Schleswig-Holst. Ch.-B. 1884. Nr. 128. S. 158 u. v. a. — Eine zweite Melodie für das Lied aus Heinrich Frieses „Choral-Gesang-Buch à Cant. et Bass." Hamb. 1712. S. 140 ist:



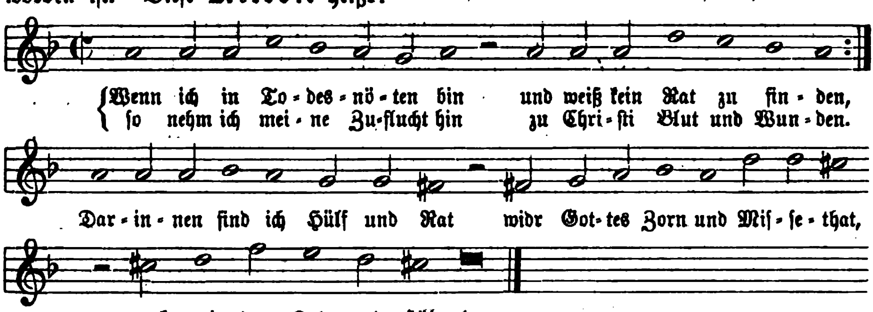
Sie war fortgepflanzt bei Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 618. S. 344 bis 346; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 242. S. 115; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 879; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 290. 1te Mel. und Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 453b. 2te Mel. — Die folgende dritte Weise aus Reinhard-Jensens Ch.-B. für die Prov. Preußen II. 1838. Nr. 111. S. 85:



war in den preußischen Choralbüchern von Kahle 1846 und Ritter 1856 erhalten; das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen. Königsberg 1887 hat das Lied nicht mehr.[1])

[1]) Weitere Melodien des Liedes, die aber keine Beachtung gefunden haben, sind noch: 4. die aus Joh. Jos. Kleins Ch.-B. 1785. Nr. 186. S. 95, vermutlich von Klein selbst

Wenn ich in Todesnöten bin, Choral. Mit diesem Sterbelied des Diakonus Mag. Johann Kempf in Gotha erschien im Goth. Cant. sacrum. III. 1648. 1657. S. 9 ein vierstimmiger Tonsatz von Melchior Franck. Dieser Satz war Francks Psalmodia sacra. Nürnberg 1631. Nr. 96 entnommen, wo er dem Lied „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" von Nikolaus Hermann zugehört hatte. Die Melodie desselben wurde durch das Gothaische Kantional, das sie ausdrücklich als „Mel. Melch. Franc." bezeugte, bekannt, und da sie für das Originallied, mit dem schon mehrere ältere Weisen in kirchlichem Gebrauch standen, überflüssig war, so blieb sie unsrem Liede, dem sie jetzt ganz zu eigen geworden ist. Diese Melodie heißt:
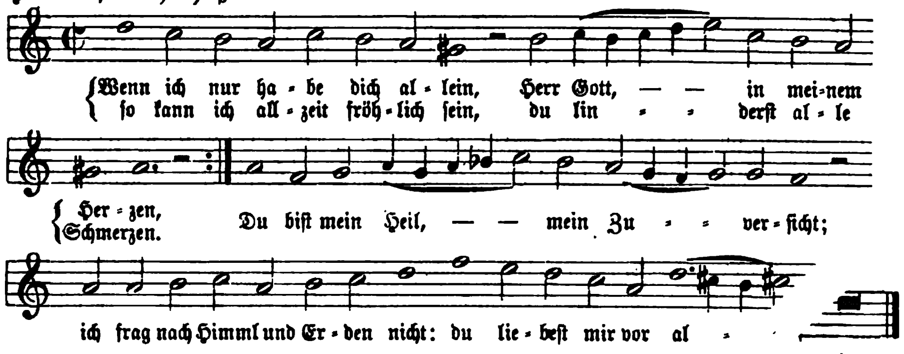


und steht bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 704. S. 376. 377; Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 573. S. 899. 900. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1417. S. 965. 1771. Nr. 1417. S. 921; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 444; Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 1858. Nr. 303. S. 242; v. Tucher, Schatz II. Nr. 279. S. 149; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 966. S. 453; Layriz, Kern II. Nr. 340. S. 117; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 587. S. 861; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 489. S. 334 u. a. immer mit unsrem Lied; nur Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 720 bringt sie mit dem Originallied, aber in dreiteiligen Takt umgesetzt. Bei v. Tucher, Schoeberlein-Riegel und Zahn findet man zugleich den schönen Tonsatz Melchior Francks, der auch schon bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. Beisp. Nr. 28. S. 19 neu gedruckt war, und noch in verschiedenen neueren Sammlungen verbreitet ist.

Wenn ich nur habe dich allein, Choral. Dieses Lied erschien im Goth. Cant. sacrum. II. 1648 und 1655. S. 38 mit einem vierstimmigen Tonsatz von Bartholomäus Helder. Dieser Satz ist jetzt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 379. S. 560 neu gedruckt und für den kirchlichen Chorgesang zugänglich. Das Lied wird ebenfalls Helder zugeschrieben, der übrigens auch die Lieder seines

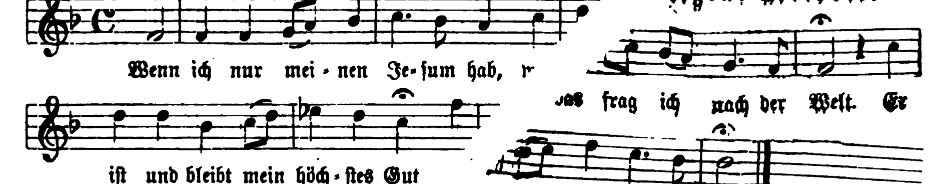
---

erfunden, und 5. die aus Kittels Erfurter Mskr.-Ch.-B. von 1790. Man findet sie bei Zahn, Melodien III. Nr. 4236. 4237. S. 8. 9 mitgeteilt.

Vaters, des Superintendenten Johannes Helder in Gotha unter seinem Namen veröffentlicht haben soll. Jedenfalls aber ist die Melodie von Bartholomäus Helder, welche heißt:

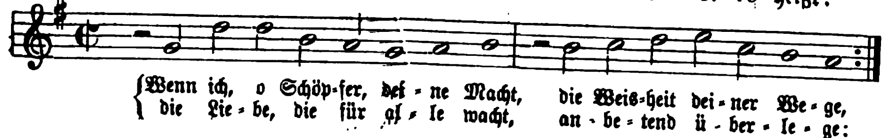


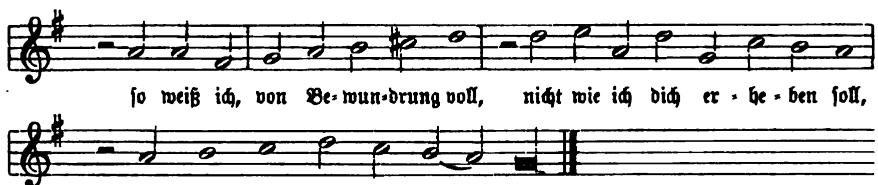
Wenn ich nur meinen Jesum hab, Choral. Dieses Lied eines nicht ermittelten Verfassers erhielt in dem Ch.-B. zum Schwäbisch-Haller G.-B. von Adam Friedr. Bayerdörffer. 1768. S. 114 folgende eigene Melodie:
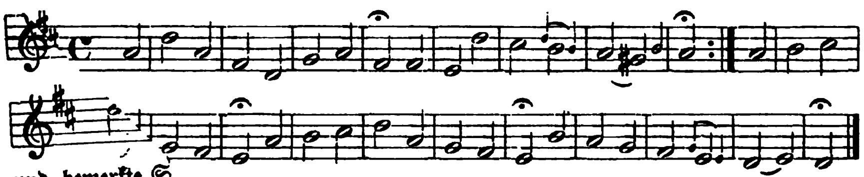


Sie ist zum Liede Phil. Friedr. Hillers „Wie gut ists von der Sünde frei" ins Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 22. S. 21 aufgenommen worden, und hat jetzt in Württemberg kirchliche Geltung.

Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht, Choral. Gellerts auch jetzt noch allgemein verbreitetes Lied vom „Preis des Schöpfers" aus den „Geistlichen Oden und Liedern". Leipz. 1757. Nr. XXIII. S. 62 gehört nicht zu denen, „die nach gewöhnlichen Kirchenmelodien nicht können gesungen werden." Es hat das Versmaß von „Es ist das Heil uns kommen her", und wird auch nach dieser, oder einer andern der zahlreichen Melodien dieses Metrums, namentlich nach „Mein Herzens-Jesu, meine Lust" gesungen. — Zwei eigene Melodien haben daher nur in beschränkten Kreisen Eingang erlangt. Die erste derselben, von Johann Heinrich Egli, „C. F. Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Choralmelodien. Zürich, bey David Bürkli, 1789." Nr. XXIII. S. 78. 79 heißt:





Sie kam in den zahlreichen Ausgaben dieses Büchleins selbst bis 1829; dann war sie schon im Baseler G.-B. 1809. Nr. 8 zu „Lob, Ehr und Preis dem höchsten Gut" aufgenommen, und in ausgeglichener Form hat sie auch das Baseler G.-B. 1854. Nr. 179. S. 196. 197 mit dem Originallied erhalten. — Eine zweite Weise brachte das Hessen-Kasselsche Ch.-B. von Wiegand. 1844. Anh. Nr. XXXIV. S. 203:



und bemerkte S. .. 3 zu derselben: „In Schmalkalden und der Umgegend gesungen." Volckmar, Hess. Ch. Op. 165. 1865 schrieb sie „Beisheim c. 1800" zu und Anding, Ch.-B. 1868. ... 38 meinte: „J. G. Vierling?" in dessen Choralbuch sie aber nicht vorkommt. Nach de... ...uen Ch.-B. für den Konsistorial-Bezirk Kassel 1890. Nr. 146. S. 119 ist die ...odie wirklich von dem Organisten Beisheim, ...m 30. Juli 1828 als Stifts... ...nd Stadtorganist und Rektor der Bürgerschule zu Herfeld, komponiert, und hat jetzt ... ...er Provinz Hessen-Nassau kirchliche Geltung.
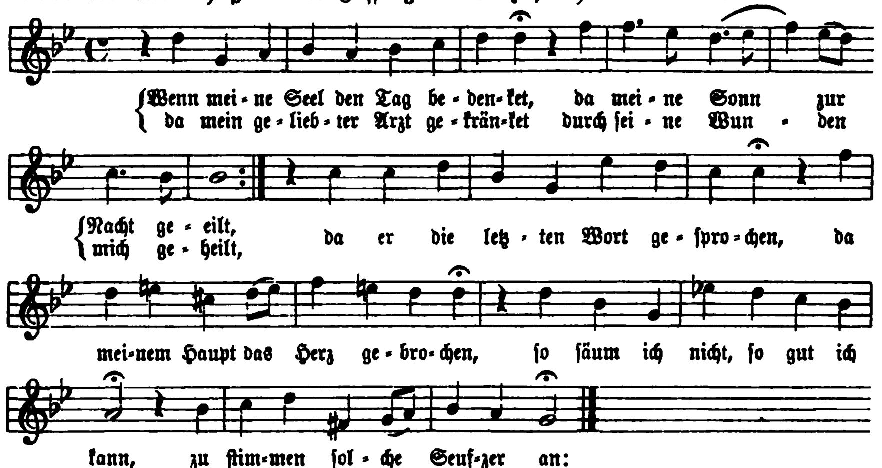
Wem ich ruf, mich erhör allzeit, ...horal. Dies ist der Anfang eines Liedes über den 4. Psalm von Georg Sunder... ...ter in seinem Psalter „Himmlische Harpfe Davids." Nürnberg 1581. S. 11. ... Lied ist dort der Melodie mit dem Anfang:



unterlegt, die Sunderreiter als den „Thon: In dich hab ich gehoffet, Herr bezeichnet. Diese Melodie erscheint also hier zum erstenmal gedruckt und ist jetzt unter letzterem Namen allgemein bekannt. Vgl. den Art. „In dich hab ich gehoffet, Herr" Bd. I und im Nachtrag.

Wenn meine Seel den Tag bedecket, Choral. Christoph Wegleiters noch jetzt verbreitetes Passionslied war in Mag. Andr. Seinsheimers Meditatio mortis etc. Nürnb. 1703. S. 3 (zur Medit. über Ps. 90) und in Serpilius' Evang. Psalmen, Lob-Gesänge, Und Geistliche Lieder 2c. Regensburg 1705. S. 133

bis 137 als „Char-Freytags-Lied" zuerst gedruckt.[1]) — Die erste eigene Melodie des Liedes heißt in der Fassung bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 136:



Sie war nach Dretzels Angabe so in „Onolzbach" bräuchlich, kommt aber in anderer Fassung, in vierteiligem und dreiteiligem Takt auch anderwärts und schon einige Jahre vor Dretzels Druck vor, ohne daß ihre eigentliche Quelle bis jetzt ermittelt wäre.[2]) Diese Melodie hat, trotzdem das Lied nach dem Vorgang des Freylinghausenschen Gesangbuchs 1714 meist auf „Du bist ja, Jesu, meine Freude", rect. „Steh auf, du kühler Wind vom Norden" (vgl. den Art.) von Thomas Selle verwiesen wird,[3]) Aufnahme gefunden bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 72; Bayerdörffer, Schwäbisch-Haller Ch.-B. 1768; im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 184c. S. 148; in Neues Ch.-B. für die Orgel ꝛc. Nürnb.
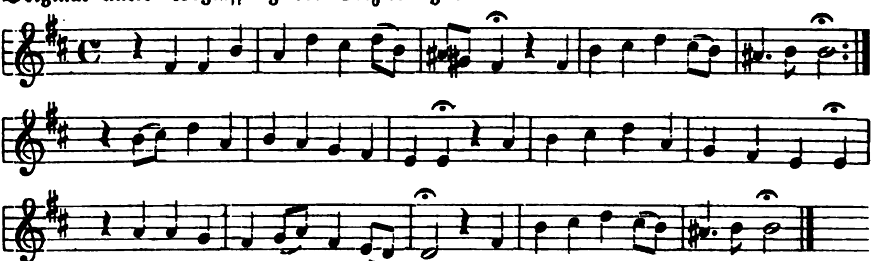
---

[1]) Vgl. Rambach, Anthol. IV. S. 120. Bode, Quellennachweis 1881. S. 227. Blätter für Hymnol. 1885. S. 178. Eine etwas spätere Quelle verzeichnet Wetzel, Hymnop. III. S. 373. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 351. — Bei Serpilius und Dretzel fängt das Lied übrigens mit „Wann" statt mit „Wenn" an.

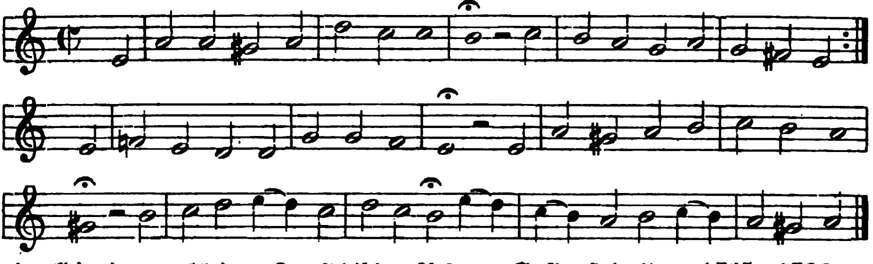
[2]) Zahn, Melodien III. Nr. 6089a. S. 639 giebt aus den „Melodien in Noten, welche zu den Liedern gehören, so in der andächtigen Hertzens-Music (dem sog. Schönberger G.-B.) zu finden sind." Leipzig 1727. Nr. 26 in vierteiligem unter Nr. 6089c. S. 640 aus einem Regensburger Mskr.-Ch.-B. von 1751 in dreiteiligem Takt zwei andere Fassungen der Melodie. „Alle drei Formen, meint er, scheinen aus einer älteren Quelle geschöpft." Layriz, Kern III. Quellennachweis S. VI scheint zwar mit der Bemerkung „Um 1720" eine solche ältere Quelle anzudeuten, aber er hat nicht nachgewiesen, worauf seine Angabe sich stützt.

[3]) Nach Bode, a. a. O. S. 434 stünde „Bei Freylinghausen 1714 eine andere Singweise zu dem Liede" Wegleiters. Das ist unrichtig: dort steht unter Nr. 90. S. 117 eben der Hinweis auf „Du bist ja, Jesu, meine Freude", welche Melodie dann Dretzel, a. a. O. S. 136. 137 ganz auf unser Lied übertragen hat. Bei Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 126. S. 92. 93 ist dem Wegleiterschen Lied außerdem noch die Mel. „Ich will den Herren ewig loben" aus Witts Psalm. sacra 1715. Nr. 202. S. 114 zugeeignet.

1810; bei Bühling, Mel.-Buch in Ziffern für Regensburg 1836; Wiener, Geistl. G.-B. 1851. Nr. 89. S. 70; Layriz, Kern III. Nr. 585. S. 125; Füneb. Mel.-Buch 1864; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 653. S. 246; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1237. S. 936 u. a., bei Wiener und Layriz natürlich mit besonderer Genugthuung im dreiteiligen Takt. — In der Hannoverschen Provinzialkirche hatte eine zweite Weise von Franz Heinr. Christoph Meyer, „Die unbekante Melodeyen einiger Gesänge des neuen Hannöverschen Gesang-Buches." (1740 oder 1741). Nr. 14 und bei C. L. Meyer, Mskr.-Ch.-B. Hannover Nr. 71. S. 88 („Nov. Mel. XIV. Fr. H. M.") kirchliche Geltung. Sie lautet im Original unter Weglassung der Verzierungen:
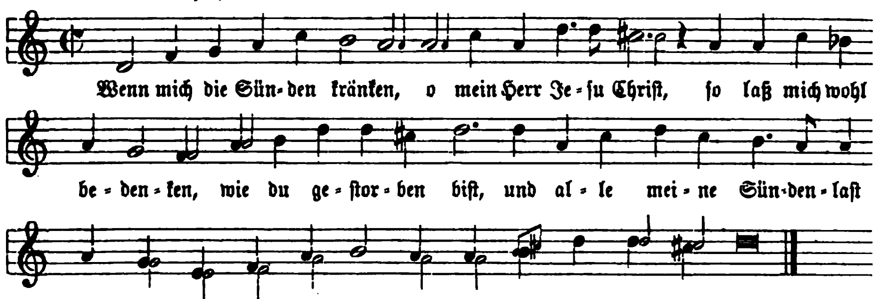


und steht in den „Melodeyen einiger Gesänge des neuen Lüneb. G.-B.s" 1767, sowie in den späteren Hannoverschen Choralbüchern von Böttner (1800). 1817. Nr. 139. S. 88; Stolze 1834. Nr. 232. S. 167; Molck 1838 2c.; Enckhausen 1846. Nr. 149. 1858. Nr. 174; Lüneb. Mel.-Buch von Anger und Junghans 1864; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 654. S. 247 u. s. w. — Eine dritte Melodie aus dem Ch.-B. zum neuen Kurpfälzischen G.-B. von Joh. Heinrich Böhner, 1785. Nr. 153, und vermutlich von Böhner selbst, ist diese:



die allein im zugehörigen Kurpfälzischen Reform. G.-B. Heidelberg 1785. 1786 2c. Nr. 153. S. 220 fortgepflanzt worden ist.[1])

[1]) Noch zwei weitere Weisen des Liedes: die eine aus Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 137, die andere aus Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 128. S. 166. 167, die aber beide nicht weiter bekannt geworden sind, teilt Zahn, a. a. O. Nr. 6090. 6092. S. 640. 641 mit. — Die Weise, welche Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 328. S. 252. 253 zu unsrem Lied bringt, ist keine eigene desselben, sondern die Mel. „Ich seh in bangen Buß-Ideen" aus dem Brüder-Ch.-B. 1787 2c. Art 184b. S. 147.

Wenn meine Sünd' mich kränken, Choral. Das „durch evangelische Tiefe, Wärme der Empfindung und klassisch vollendete Form einen hohen Rang" einnehmende, allgemein verbreitete Passionslied stammt aus dem Hannoverschen „New Ordentlich Gesang-Buch rc." 1646. Bog. Fv und vja, wo es überschrieben ist: „49. Im Thon: Hilff Gott, daß mirs gelinge." Die Ausg. des Gesangbuchs von 1648. Nr. 56 pflanzte diese Überschrift fort, und die von 1652 setzte das alte Lied selbst bei. Nun hatten die beiden Herausgeber dieses Gesangbuchs, Justus Gesenius und David Denicke, manchen alten Liedern von ihnen gefertigte Neubearbeitungen zur beliebigen Wahl beigegeben, und dieser Umstand veranlaßte auch in Bezug auf unser Lied die Annahme, es sei nur eine solche Neubearbeitung des alten „Hilf Gott, daß mirs gelinge". Jetzt ist man jedoch davon zurückgekommen und läßt das Lied als Original gelten, das mit dem alten „weiter keine Verwandtschaft hat, als daß es auch ein Passionslied ist und von demselben das Versmaß und die Singweise entlehnt hat." Unser Lied ist „das einzige, bei welchem Gesenius' Urheberschaft wohl unbezweifelt feststeht."[1]) — Die kirchliche Melodie des Liedes ist die alte Weise „Hilf Gott, daß mirs gelinge" (vgl. den Art.) geblieben und sie ist zum Teil, wie in der Hannoverschen Provinzialkirche, ganz auf dieses übergegangen.[2]) Ihr gegenüber konnten die eigenen Melodien, die für das Lied hervorgetreten sind, alle nur in beschränkteren Kreisen Geltung erlangen. Die erste eigene Weise von Peter Sohren in der Frankf. Praxis piet. mel. 1668. Nr. 243 heißt:
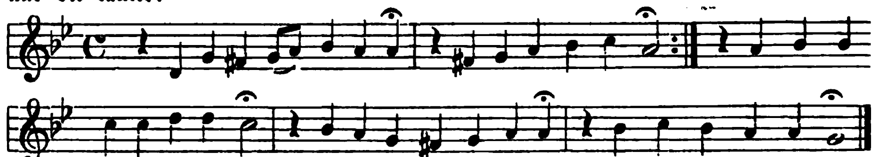


und wurde mit den in kleinen Noten angedeuteten Änderungen von ihm auch in sein zweites G.-B. „Musik. Vorschmack rc." 1683. Nr. 200. S. 263 aufgenommen; außerdem kam sie nur noch in das Meiningische G.-B. von 1693 und
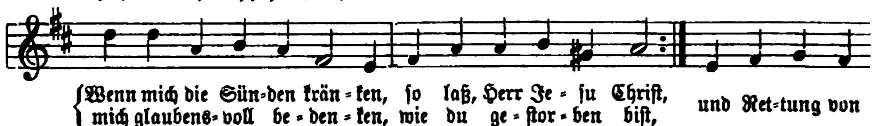
[1]) Vgl. hierüber Bode, Quellennachweis 1881. S. 214. Wetzel, Hymnop. I. S. 324. Anal. hymn. II. 1tes Stück. S. 19. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 352. — Der geänderte Anfang des Liedes „Wenn mich die Sünden kränken" scheint aus dem Läneb.-Cellischen G.-B. 1661. Nr. 85 zu stammen.

[2]) Vgl. z. B. Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 655. S. 247. Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 301. S. 169. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 321. S. 114. Mel.-Buch für Prov. Sachsen 1885. Nr. 170. S. 90 u. v. a.

1700, und war zuletzt bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 72. 2te Mel. gedruckt. — In den Erfurter Mskr.-Choralbüchern von c. 1760 und 1790, von denen das letztere sicher, das ältere wahrscheinlich von Kittel geschrieben ist, findet sich eine zweite Melodie, die vermutlich Joh. Christian Kittel erfunden hat, und die lautet:

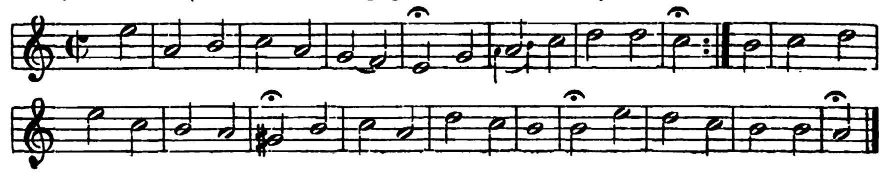


Kittel selbst nahm sie allerdings in sein Ch.-B. für Schlesw.-Holstein 1803 nicht auf, wohl aber sein Schüler Apel in sein Mel.-Buch 1817, und in sein Ch.-B. 1832; außerdem erscheint sie noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 265a. S. 227; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 959. S. 422; M. G. Fischer, Ch.-B. 1821; (Raumer-Reichardt), Ch.-B. 1830. Nr. 126. S. 59; Töpfer, Ch.-B. zum Dresdn., Weimar. und Erf. G.-B. 1845; Flügel, Mel.-Buch zum Vollhag. G.-B. 1863; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. (1883). Nr. 314. S. 178 (auf die Beischrift „1584" in diesem Buch ist wohl kaum etwas zu geben). — Das Kurpfälzische reformierte G.-B. Heidelb. 1785 ꝛc. Nr. 148. S. 211 brachte zu einem rationalistisch umgearbeiteten Text des Liedes die folgende dritte Weise (die Melodien in dem Buch sind nicht rhythmisiert):
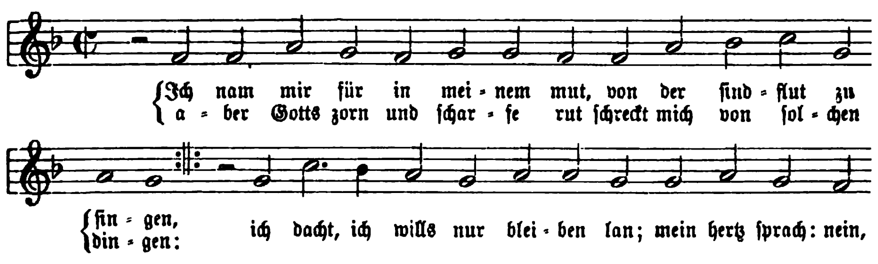




Joh. Heinrich Böhner, der Verfasser des zugehörigen Choralbuchs, das ebenfalls 1785 erschien, sagt, daß er für das Buch „etliche und sechzig neue Melodien" beschafft habe, unter denen „fünfzig von seiner Arbeit" seien. Ob die vorliegende Melodie unter die fünfzig, oder unter die andern gehört, ist nicht mehr zu entscheiden. — Eine vierte Melodie erschien bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 203. S. 228, und es ist dort in einer Anmerkung über ihre Herkunft nur gesagt: „Diese Melodie ist in Brandenburg gebräuchlich." Sie heißt:
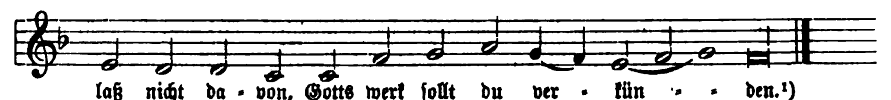


und hat jetzt in Württemberg kirchliche Geltung, während das neue Brandenburgische Choralbuch (1887) sie nicht bringt, sondern die alte Weise auf das Lied übertragen hat. Sie steht außer im Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 110. S. 95 noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 153. S. 69 (Kochers Angabe S. 553, die Melodie sei von „Peter Sohr. 1668" ist aber falsch) und in M. Kulkes Ch.-B. Berlin 1865 und 1885.[1])

Wenn mein Stündlein vorhanden ist, Choral. Nikolaus Hermanns „kindlich-gläubiges Sterbelied", „darin man bitt vmb ein seliges Stündlein, aus dem Spruch Augustini: Turbabor, sed non perturbabor, Quia vulnerum Christi recordabor," erschien in seinen „Historien von der Sindfludt ꝛc." Wittenberg 1562. 8°. Bl. M.iiij in ursprünglich vier Strophen (1. „Wenn mein Stündlein". 2. „Mein Sünd mich werden". 3. „Ich bin ein Glied". 4. „Weil du vom Tod"). Schon 1569 wurde es dann in Kolers „Hauß-Gesängen" — ob absichtlich, ob zufällig? — mit Hermanns anderem Lied „Da nun Elias seinen Lauf" (Historien 1562. Bl. 9 v.) so verbunden, daß dessen 5 Strophen ihm einfach angehängt sind. Weiter brachte ein Kölner Einzeldruck von 1574 eine, und das Bonner G.-B. von 1575 zwei Zusatzstrophen, und das Lied verbreitete sich in folgenden verschiedenen Fassungen: 1. mit dem Eliaslied, ohne Zusatzstrophen; 2. mit dem Eliaslied und zwei Zusatzstrophen; 3. mit dem Eliaslied und einer Zusatzstrophe; 4. ohne das Eliaslied mit einer Zusatzstrophe (5. „Ich fahr dahin zu Jesu Christ"). Die letztere Form in fünf Strophen ist in der Folge die kirchlich giltige geworden und geblieben.[2]) — Nach Hermanns eigener Angabe sollte das Lied „Im thon wie von der Sindflut" gesungen werden; dieser Ton lautet in den „Historien". Bog. A. 8:
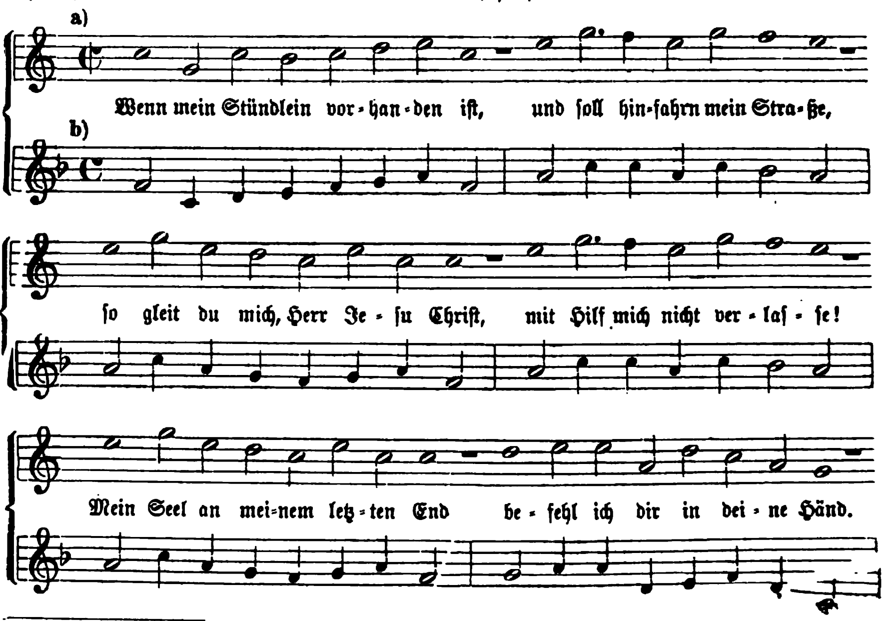


[1]) Zahn, Melodien III. Nr. 4351 u. 4353. S. 46. 47 hat noch zwei weitere eigene Melodien für unser Lied verzeichnet: die eine aus dem Mskr.-Ch.-B. des Schulmeisters Angles in Ulm. 1787. S. 28, die andere aus dem Ch.-B. zum Nassau-Usingenschen G.-B. von Joh. Christian Herrmann. Gießen 1805. S. 19. Beide sind aber gänzlich unbekannt geblieben.

[2]) Vgl. über diese Textverhältnisse des Liedes Wetzel, Hymnop. I. S. 416—418. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. II. Nr. 247. S. 436—438. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 1414. 1415. S. 1211—1213. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 352. 353.
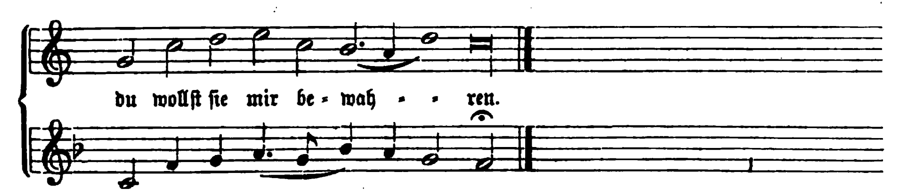


hat aber keine Bedeutung für das Lied erlangt, weil wenige Jahre danach die erste eigene Melodie für dasselbe hervortrat, die seine allgemein giltige kirchliche geworden ist. Diese Melodie erschien in den „Kirchen Gesäng, Aus dem Wittenbergischen, vnd allen andern den besten Gesangbüchern ꝛc." M.D.LXIX (1569). „Getruckt zu Franckfurt am Mayn, durch Joannem Wolffium." Fol. Bl. 351a. Ausg. 1570. kl. 8⁰. Bl. 531a (als Schlußlied); weiter bei Wolfgang Ammon, „New Gesangbuch Teutsch vnd Lateinisch." Frankf. 1578. 1581 (Egenolph). „Kirchen Gesäng ꝛc. durch Mag. Eucharium Zinckeisen." Frankf. (Siegmund Feyerabend). 1584. Fol. Bl. 409a u. s. w., und bei den Harmonisten, wie Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. CVII (CX); Mich. Prätorius, Mus. Sion. IV. 1607. Nr. XXI. VIII. 1609. Nr. CCXXVI u. a. bald ganz allgemein.[2]) Das Original der Melodie von 1569 (a), sowie ihre jetzige Fassung nach dem Eisenacher G.-B. 1854. Nr. 132. S. 123 (b) ist:

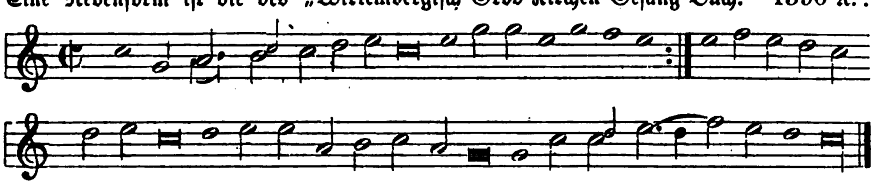


[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 397. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. S. 766. Zahn, Melodien III. Nr. 4477a. S. 87.

[2]) Lied und Melodie gingen beide auch in katholische Gesangbücher über; sie finden sich bei Leisentrit, Geistliche Lieder vnd Psalmen ꝛc. Budissin 1567. Bl. 323b. 1573. Bl. 302a. 1584. Bl. 324b u. s. w. Vgl. die Nachweise bei Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. Nr. 332. S. 305. 306.



Eine Nebenform ist die des „Wirtembergisch Gros Kirchen Gesang Buch." 1596 ꝛc.:
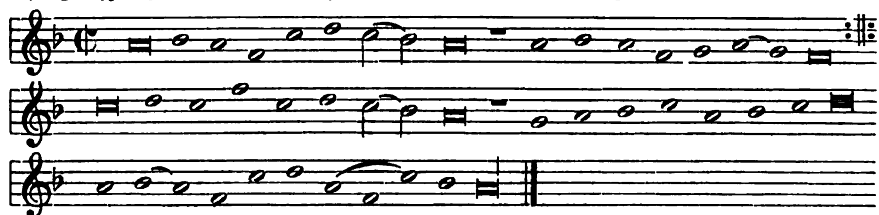


die durch alle württembergischen Choralbücher hindurch fortgepflanzt wurde — Speer 1692; Störl 1710. 1721; Stötzel 1744. Nr. 175. 1777. Nr. 159; Keßler-Cotta 1792. Nr. 12. S. 12; Knecht-Christmann 1799. Nr. CXLIII. S. 152; Vierst. Gesänge 1825. Nr. 166. S. 304; 1828. Nr. 106. S. 42 (zu „Ach nein, mein Auge darf ich nicht"); 1844. 1862. 1876. Nr. 117. S. 103 —, und dort gegenwärtig mit den in kleinen Noten angedeuteten Änderungen im Tongang Giltigkeit hat. — Einige Tonsätze für den Kirchenchor über die Weise, deren eigentliche Herkunft noch dunkel ist,[1]) sind: 1. der treffliche polyphone Satz von Hans Leo Haßler 1607, in der Berl. Ausg. 1777. Nr. 52. S. 147—150 und der choralmäßige von 1608 bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 41; 2. der von Michael Prätorius 1610, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 281. S. 150; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 562a. S. 822. 823, auch in meinem Ch.-B. II. Nr. 289. S. 90; 3. der fünfstimmige von Christoph Demantius 1620, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 562b. S. 823. 824 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 290. S. 90. 91;[2]) dann die folgenden Sätze von Seb. Bach: 4. Schlußchoral der Kantate „Christus der ist mein Leben", bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 304. S. 105 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 291. S. 91. 92; etwas geändert auch in Bachs Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 322. S. 185; 5. Schlußchoral der Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret", bei Erk, a. a. O. I. Nr. 136. S. 90 und in der Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. IV. S. 29. 30; 6. ein Satz unbekannter kirchlicher Bestimmung in den Choralges. 1765. I. Nr. 55. 1784. I. Nr. 51. Ausg. 1832. Nr. 52. S. 32 und bei Erk, a. a. O. II. Nr. 305. S. 106; 7. ein eben solcher in den Choralges.
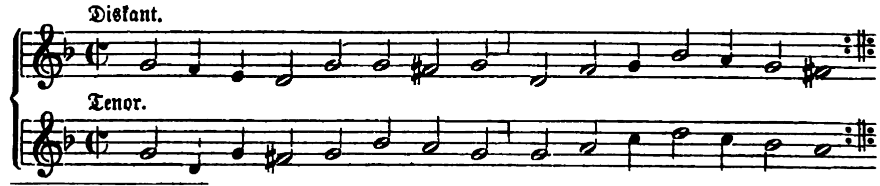
[1]) Allein Faißt im Württ. Ch.-B. 1876. S. 215 hat bis jetzt von ihr bemerkt, daß sie „vielleicht aus dem geistlichen Volksgesang vor der Reformation" herstamme, ohne übrigens eine Andeutung darüber zu geben, worauf sich diese Vermutung gründe.

[2]) v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. Beisp. Nr. 49. S. 30. 31 teilt auch einen Satz aus Reinhard Keisers „Siegendem David" mit, in dem unsre Melodie in den 6/8 Takt umgesetzt erscheint.
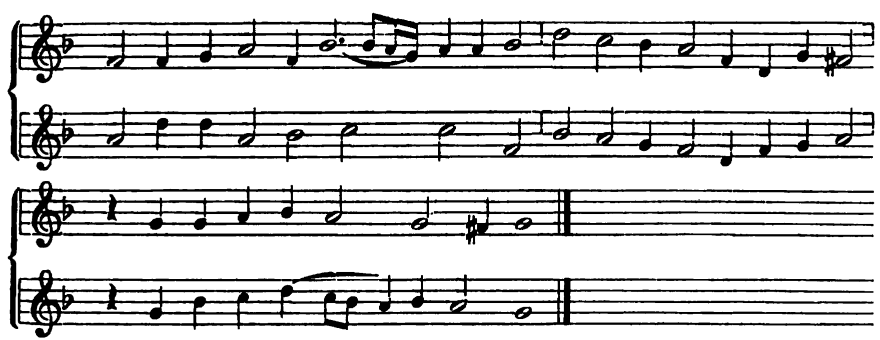
Ausg. 1832. Nr. 351. S. 200; endlich noch einige neuere Chorsätze: 8. von Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 193; 9. von Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 130. S. 45, und von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 149. S. 172. — Die weiteren Melodien, welche das Lied noch erhalten hat, sind, da sie der obigen ersten Weise gegenüber überflüssig waren und jedenfalls allgemeinere kirchliche Geltung mit unsrem Liede nicht zu erlangen vermochten, im Verlaufe der Zeit ganz auf andere Lieder des gleichen Metrums übergegangen. Eine zweite Weise stammt aus den „Psalmen, Geistliche Lieder vnd Lobgesänge, D. Mart. Luth. ꝛc. Getruckt zu Straßburg, durch Theodosium Rihel." M.D.LXIX (1569). 12°. Bl. 239, trat also gleichzeitig mit der ersten hervor. Sie lautet im Original:
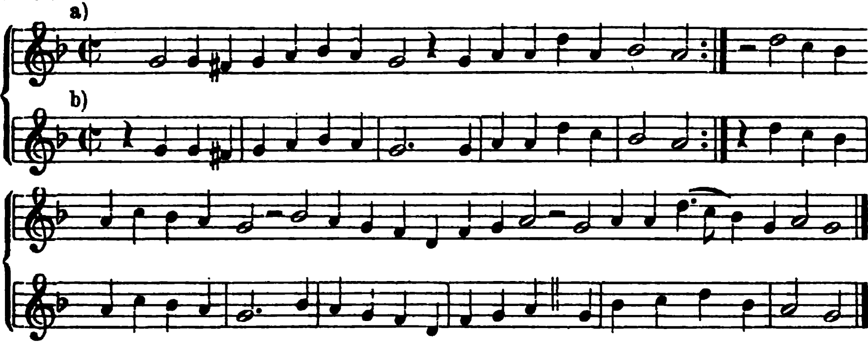


und war in den Straßburger und einigen andern Gesangbüchern, die der Straßburger Tradition folgten, sowie bei einzelnen Harmonisten wie Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CXLVII und Walliser, Eccles. nov. II. Straßb. 1625. Nr. 45 fortgepflanzt. Jetzt ist sie bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 280. S. 150, zugleich mit dem Tonsatz des Prätorius, Ihme, Halleluja 1875 und im Hermannsburger Ch.-B. 1876. Nr. 657. S. 248 wieder aufgenommen worden. — In dem alten Schulgesangbuch des Gymnasiums zu Görlitz: „Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis. Vario carminum genere. Quibus lectiones inchoantur etc. Gorlicij Excusum typis Ambrosij Fritschij. (Am Schluß:) Gorlicii . . . Anno M.D.LXXXVII. (Unterschrift der Vorrede:) Gorlicii Calend. Martij, Anno M.D.LXXXV. Georgius Rhonius Gorlicensis. 8°. S. 194 bis 199, ebenso in der „Editione secunda locupletatae et meliore ordine digestae." (Am Schluß:) Gorlicii excudebat Johan Rhamba, Anno 1599. Bl. 134 „Tertium editae." 1613)[1]) erschien ferner ein vierstimmiger Tonsatz zu unsrem Liede, aus dessen Tenor und Diskant eine dritte und vierte Melodie gebildet wurde. Die beiden Stimmen heißen in diesem Satz:
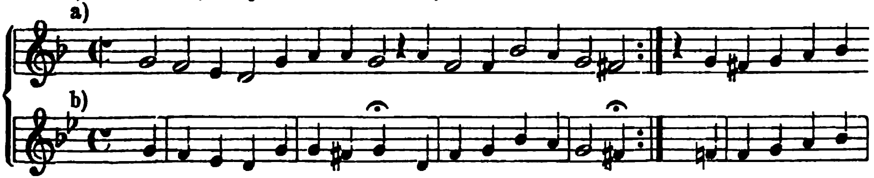


[1]) Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. „Historische Notizen". S. 251. Nr. 108. 109. Zahn, Melodien VI. S. 96. 118. 121. Bei Zahn III. Nr. 4484. S. 90. 91 findet man den wichtigen Görlitzer Satz vollständig mitgeteilt.
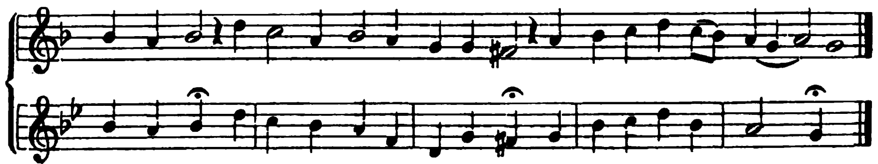


Den Tenor verwendete zuerst das Dresdner G.-B. 1593. I. Nr. 146. II. Nr. 43 als Melodie zu unsrem Lied und Gesius 1601. Bl. 168a, Vulpius 1609 und Mich. Prätorius 1610 u. a. folgten ihm, während sie Demantius, Threnodiae 1620 auf „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir" und Schein, Kantional 1627. Nr. 227. S. 401 auf „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl" übertrugen. Diese Melodie ist jetzt unter dem Namen „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (vgl. den Art.) noch allgemein bekannt; sie hieß a) im Dresdn. G.-B. 1593, und ist b) im Mel.-Buch zum Milit.-G.-B. 1892. Nr. 27. S. 15 so fixiert:



Als erste Verwendung der Diskantmelodie zum Liede „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" hat Zahn die in des Pfarrers Christian Gallus „As hymnodus sacer." Leipz. 1625. Nr. IV nachgewiesen. Jetzt ist sie in einer Fassung noch gebräuchlich, die sich der von Samuel Scheidt in seinem sogenannten „Görlitzer Tabulatur-Buch" 1650. Nr. 91 am nächsten anschließt. Sie heißt a) bei Scheidt, b) jetzt z. B. bei Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 108. S. 90. 91:





Durch das Hannovrische G.-B. seit 1648. Mel.-Beigabe Nr. 14 und das Celle-Lüneb. G.-B. 1661. Nr. 162. S. 140. 1696. Nr. 164. S. 139 ꝛc. ist diese Weise hauptsächlich in der Hannovrischen Kirche eingebürgert worden und hat dort seitdem zum vorgenannten Liede Geltung.[1]) Das Mecklenburgische Mel.-Buch 1867. Nr. 76. S. 38 bringt sie ebenfalls unter diesem Namen, freilich mit Stücken aus der Tenormelodie (2te Zeile) vermischt, während sie anderwärts auch noch unter dem Originalnamen unsres Liedes vorkommt. — Es wäre nun noch als fünfte Weise die vorhanden, welche Melchior Franck, Psalm. sacra. Nürnb. 1631. Nr. 96 für unser Lied geschrieben hat. Aber sie ist durch das Goth. Cant. sacrum. III. 1648. 1657. S. 9 vollständig auf das Lied „Wenn ich in Todesnöten bin“ übergegangen und wir haben sie deshalb unter diesem Namen bereits aufgeführt.

Wenn wir in höchsten Nöten sein, Choral. Das Lied „Ein schön Gebet des alten Herrn Doct. Pauli Eberi, welches er gemacht hat auß den schönen Worten des Königs Josaphat, 2. Paralip. 20. Wir wissen nicht, was wir thun sollen, sondern vnser Augen sehen nach dir,“ erschien in einem Nürnberger Einzeldruck von Friedrich Gutknecht um 1560[2]) und ging bald allgemein in die Kirchengesangbücher über. — Die seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts dem Liede zugehörige Melodie ist aus dem französisch-reformierten Liedpsalter entlehnt. Dort war sie erstmals in „Pseaulmes cinquante de Dauid, Roy et Prophete, traduictz en uers francois par Clement Marot, et mis en musique par Loys Bovrgeoys, à quatre parties, à voix de contrepoinct egal consonnante au verbe. Imprimé à Lyon chez Godefroy et Marcelin Beringen.“ 1547[3]) zu dem Liede Marots über die zehn Gebote. Sie

---

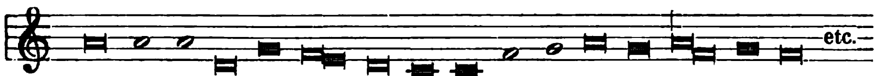
[1]) Das Hermannsburger Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 287. S. 105 giebt sie in Tonfolge und Rhythmus fast ganz mit der Zeichnung Scheidts übereinkommend, überschreibt aber „Alte Volksweise. 1593“ und bezieht sich im übrigen auf das „Lüneb. Gesb.“

[2]) Vgl. über die ältesten Drucke desselben Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 312. Kirchenlied I. S. 467. 471. IV. Nr. 6. S. 6. Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. II. Nr. 267. S. 489. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 354. — Nach Olearius, Liederschatz I. 1705. S. 89 wollte Eber durch sein Lied zugleich „die schönen Lateinischen Verse, so Joach. Camerarius, Lipsiae quondam Prof. Publ. Graecae Linguae, ehemals auffgesetzet, verteutschen.“ Diese lateinischen Verse — an denen sich auch „Phil. Melanchton (vid. Ejusd. Epist. ad Camerar. A. C. 1546 postridie Solstitii p. 553) delectirte und tröstete“ — vgl. bei Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 575. S. 324.

[3]) Es ist unrichtig, wenn Bode, Quellennachweis 1881. S. 435 auf das Zeugnis Georg Beckers in Lancy gestützt behauptet, die hier in Frage stehende Melodie finde sich schon in der

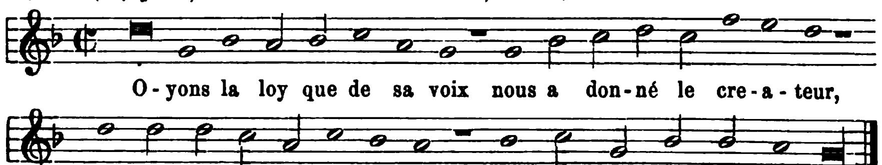
gehört mit noch sechs weiteren hier neu auftretenden Melodien „vermutlich Louis Bourgeois als Erfinder" zu.[1]) — In den deutschen Kirchengesang und zu unsrem

Straßb. Ausg. des Psalters von 1542 (der sog. „Edition pseudo-romaine"), ebenso wenn Riggenbach, Der Kirchenges. in Basel 1870. S. 176 angiebt, sie stehe in der Straßb. Ausg. von 1545, welcher Annahme auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 15 und S. 218 folgte. Die Straßb. Ausgaben des französischen Liedpsalters 1539. 1542 und 1545 enthalten die zehn Gebote in der Versifikation Calvins „Oyons la loi que de sa voix", und mit der auch im deutschen Kirchengesang noch bekannten Straßb. Melodie „Dies sind die heiligen zehn Gebot", welche anfängt:



O-yons la loi que de sa voix nous a don-né le cre-a-teur etc.

Auch die erste Genfer Ausg. 1542 behielt noch Calvins Lied bei nur unter Beseitigung des Kyrie eleison, gab ihm aber eine andre Melodie, nämlich:

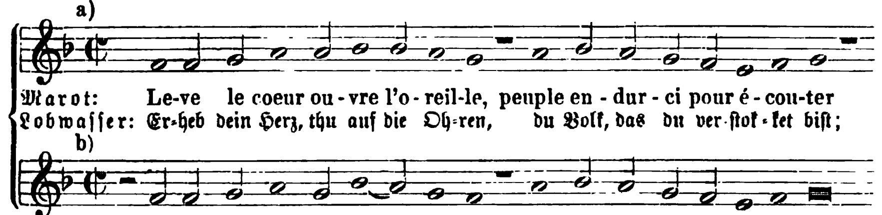


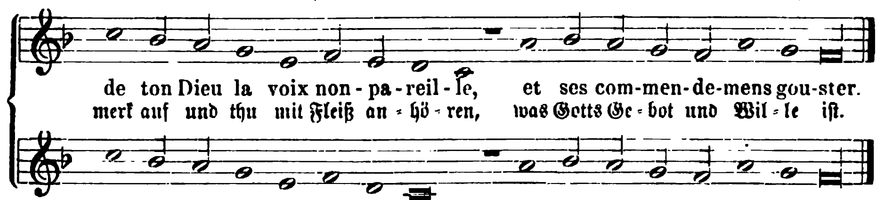
de tous hom-mes le-gis-la-teur, no-stre Dieu, sou-ve-rain roy.

Erst in der Genfer Ausg. von 1543 erschien zu dieser zweiten Weise statt Calvins Lied das von Marot „Leve le coeur, ouvre l'oreille", das dann 1547 die endgiltige Melodie erhielt, welche im reformierten Liedpsalter erhalten worden ist. Vgl. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 624. 644.

[1]) Ein bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels II. Beisp. Nr. 64. S. 103 jetzt neu gedruckter Satz über die Melodie von Johann Baptista, einem wenig bekannten Tonsetzer des 16. Jahrh. — den Satz hat Ammerbach in seinem Tabulaturbuch 1571 „coloriert" und noch Marpurg in den Kritischen Briefen. II. S. 108 einer Besprechung wert gehalten — ist die Veranlassung geworden, diesem Johann Baptista die Erfindung der Melodie zuzuschreiben. Vgl. Gerber, Altes Lex. I. S. 105. Paul, Hand-Lex. der Tonkunst I. S. 95. Mendel-Reißmann, Musik. Lex. I. S. 445. Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 13. S. 7, der die Mel. überschreibt: „Johann Baptista, Musikus des Erzherzogs Ferdinand zu Wien um das Jahr 1560" u. a. Gerber, Neues Lex. I. S. 469. 470 identificierte diesen Tonsetzer mit Giovanni Battista Bonometti aus Bergamo, von dem er sagt: „blühete zu Anfange des 17. Jahrhunderts zu Wien in des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich Diensten." v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 382 hatte geglaubt, bei Prätorius, Mus. Sion. V. 1607 noch weitere Sätze von „J. B." d. h. nach seiner Meinung „Johann Baptista" zu finden. Aber Ritter, a. a. O. I. S. 117 bemerkt dagegen, v. Winterfeld habe das im Register bei Prätorius vor dem „J. B." stehende „F." übersehen. Dieses „F." deutet dann Ritter, wohl ebenfalls irrtümlich, auf „Festo", da ein Musiker dieses Namens nicht bekannt ist, nur „Festa" kommen bekanntlich vor. Nach Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 243 finden sich übrigens in des Prätorius' 5tem Teil gar keine mit „J. B." bezeichneten Stücke, wie denn Eitner in seinem ganzen Buch eine Chiffer „J. B." und „F. J. B." gar nicht kennt. — Ein anderer, für die Geschichte der Orgelmusik ungleich wichtigerer Satz, als der des Jo-

Liede wurde diese Melodie mit einer nur leichten Abänderung (aus Metrum 9.8.9.8 in 8.8.8.8 umgesetzt) zuerst bei Eler, Cantica sacra. Hamb. M.D.XIIC (1588). II. S. 55 herübergenommen.[1]) Sie heißt in beiden Fassungen: a) im französischen Liedpsalter, b) bei Eler:





Nachdem Beza 1562 mit den 60 letzten noch fehlenden Psalmen auch den 140. Psalm („O Dieu, donne moi delivrance") versificiert hatte, mußte unsre Melodie zugleich diesem Psalmlied dienen. Mit ihm in der Lobwasserschen Übersetzung „Errett mich, o mein lieber Herre" ist sie in ihrer Originalgestalt auch in Deutschland fortgepflanzt worden, und sowohl so, als mit andern Liedern verbunden bis auf die Gegenwart gekommen. Sie stand z. B. in den alten Schulgesangbüchern der Schulpforte und des Gymnasiums zu Görlitz: den „Hymni sacri" von Calvisius 1594 und den „Harm. sacrae". Görlitz 1613; im Eisenacher G.-B. 1598; in Buchwälders G.-B. Görlitz 1611 u. a. Auch später erscheint sie noch mit Lobwassers Lied: so bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 411. S. 172.[2])

---

hann Baptista, eine „Choralvariation" über die Psalmweise von Sweeling (vgl. den Art.) ist ebenfalls noch vorhanden. Vgl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII. 1891. 2tes Heft. S. 174. — Hinsichtlich der Herkunft unserer Weise macht Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 218 noch die Bemerkung: „Es mögen immerhin zu den Psalmmelodien weltliche Melodien mitbenützt worden sein, wofür insbesondere in Bezug auf unsre Melodie ein älteres Zeugnis spricht." Erk, Zahn u. a. wissen hiervon nichts.

[1]) Etwas früher schon scheint sie in den luth. Kirchengesang in Schweden gekommen zu sein. Denn nach Zahn, Melodien V. S. 389 bemerkt Berggreen in seinem Ch.-B. 5. Aufl. Stockholm 1875. S. 217, die Weise finde sich in „Thomissons Psalmebog von 1569." Auch von dem Liede Ebers ist einer der ältesten Drucke der im Kopenhagener G.-B. 1571. Vgl. Mützell, a. a. O. II. S. 489.

[2]) Zahn, Melodien I. S. 201 bemerkt zwar, Telemann habe sie auf ein Lied „O Jesu, König hoch zu ehren" übertragen. Aber das muß ein Irrtum sein: weder in Telemanns

v. Tucher, Schatz II. Nr. 108. S. 148[1]) und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 665. S. 567. Andere übertrugen sie auf andere Lieder: so die Hessen-Kasselschen Choralbücher von Becker 1771, Wiegand 1844. Nr. 46. S. 34 und Volckmar 1865 auf „Die Himmel rühmen Gottes Ehre"; Layriz, Kern II. Nr. 307. S. 98 auf „O Jesu, König hoch zu ehren" und Lohmeyer, Ch.-B. Bielefeld 1880 auf „O daß doch bald dein Feuer brennte." — Die deutsche Fassung der Psalmmelodie ist ganz unsrem Liede eigen geworden. Sie erschien mit demselben in den Nürnb. G.-BB. schon seit 1589; weiter im Dresdner G.-B. 1593. 1597. S. 243; bei Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. XCVII; Gesius, Geistliche deutsche Lieder. I. 1601. 1607. S. CLXV; Prätorius, Mus. Sion. IV. 1607. Nr. XX. VIII. 1610. Nr. LXXXV; Demantius, Threnodiae 1620. S. 60; Crüger, G.-B. 1640. Praxis piet. mel. 1648—1702; Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 531. S. 655. 1693. Nr. 901. S. 1027); Vopelius, Leipz. G.-B. 1682. S. 721 u. s. w. ganz allgemein. Von Tonsätzen über sie für den Kirchenchor verzeichnen wir: 1. den von Joh. Herm. Schein 1627 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 102. S. 45; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 360a. S. 534. 535 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 210. S. 28; 2. den fünfst. von Barth. Gesius 1601 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 360b. S. 535. 536 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 209. S. 27; 3. den fünfst. von Joh. Stobäus 1610 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 53. S. 39 und Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 360c. S. 537. 538; zwei Sätze von Seb. Bach: 4. Choralges. 1765. I. Nr. 72. 1784. I. Nr. 68, bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 306. S. 106 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 211. S. 28; 5. Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 247. S. 143; endlich noch zwei neuere Sätze: 6. von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 16. S. 6 und 7. von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. Breslau 1880. Nr. 150. S. 173.[2]) — Zwei eigene Melodien, die unser Lied ebenfalls
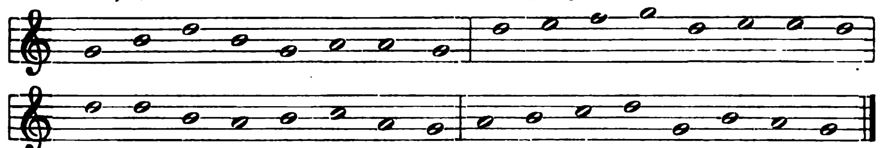
---

ausführlichem Register kommt dieser Liedanfang vor, noch konnte ich ihn in seinem Buch selbst finden.

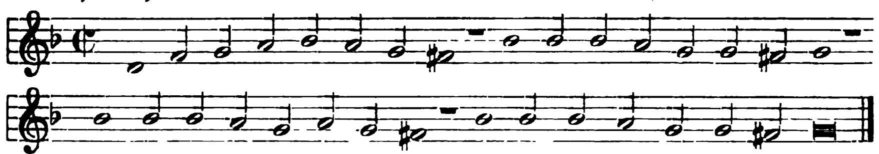
[1]) v. Tucher, a. a. O. II. S. 375 sagt, daß er zugleich den Tonsatz Goudimels mitteile, da bei „gegenwärtiger Bearbeitung (sic!) lediglich nur der Tenor in die Oberstimme verlegt wurde, wie schon bei Calvisius 1594 und in der Görlitzer Sammlung 1613" geschehen sei. Allerdings hat man diese Prozedur mit den Psalmensätzen Goudimels öfters, auch in unsrer Zeit (z. B. Ebrard, Riggenbach und Löw u. a.) noch vorgenommen und gemeint, deswegen bleiben das doch die Originale. Dem gegenüber muß aber ein für allemal bemerkt werden, daß selbst in den Fällen, da ein solches Verlegen der Stimmen ohne Schädigung der Harmonie sich machen läßt, doch immer die veränderte Stimmlage auch einen wesentlich andern Gesamtklang bedingt und man daher kein Recht hat, solche Flickarbeit noch für die „Harm. Goudimels" auszugeben.

[2]) Daß Seb. Bach sich noch in den letzten Tagen seines Lebens mit der Vollendung eines Orgelchorals über die Melodie beschäftigt hat, wurde in dem Art. „Vor deinen Thron

erhalten hat, vermochten der entlehnten Weise gegenüber keine kirchliche Bedeutung zu gewinnen, überhaupt nicht in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Die eine dieser eigenen Weisen aus dem Straßb. „Gros Kirchen Gesangbuch". Ausg. von 1572. Bl. 134 heißt in der dortigen unmensurierten Fassung:



war aber nur in den Straßb. G.-BB. von 1616 und 1625 fortgepflanzt und aus ihnen noch in ein Baseler G.-B. von 1659 gekommen. — Eine zweite Melodie erschien in dem Kasseler G.-B. 1601. S. 340 und war wohl eine von den „etzlichen lieblichen Melodiis," mit den der Landgraf Moritz von Hessen dieses Buch „vermehret" hatte. Sie lautet:



war in den späteren Hessen-Kasselschen Gesangbüchern von 1612 und 1634 erhalten und kam im Ch.-B. („Davids Kleinod") des Kasseler Hoforganisten Möller bis 1703. Allerdings hatte sich der fürstliche Komponist bei derselben auch nicht eben besonders angestrengt: sie ist doch etwas zu monoton.
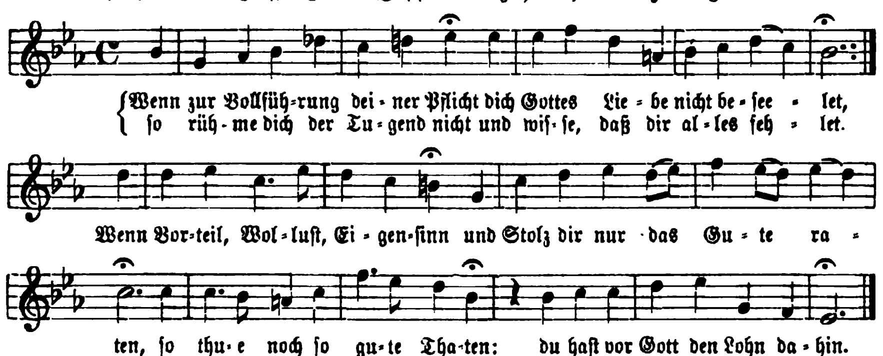
Wenn zur Vollführung deiner Pflicht, Choral. Für das Versmaß dieses Gellertschen Liedes „Von der Quelle der guten Werke" — Geistl. Oden und Lieder. Leipz. 1757. Nr. XXXIII. S. 58—60 — war bei König 1738 bereits eine Melodie vorhanden, aber sie war nicht bekannt,[1]) und so erhielt unser

---

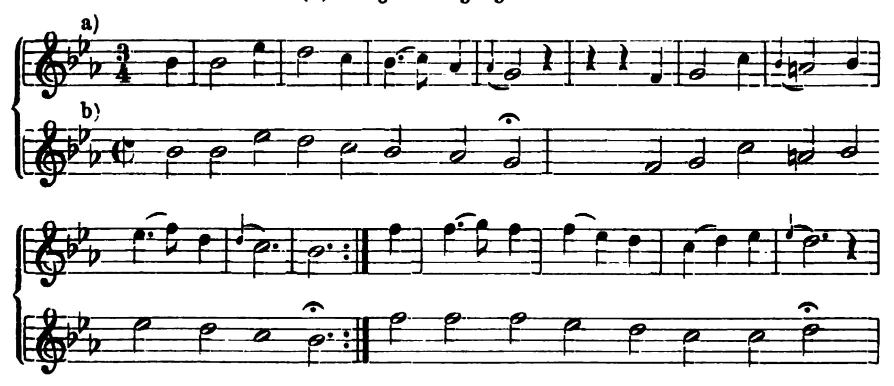
tret ich hiemit" bereits angeführt. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 269 und Spitta, Bach II. S. 759. 760.

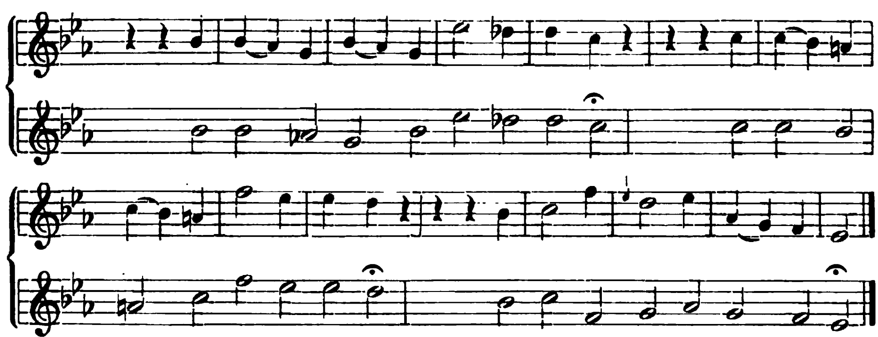
[1]) Es ist die Mel. „Ach Seele, nimm dich wohl in acht" in Königs, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 393, die wohl von König selbst erfunden ist. Das Lied aus dem Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 1657. S. 989. 990. 1695. Nr. 1658. S. 1364, war dort beidemal mit „Anon." unterzeichnet und „In eigener Melodey" überschrieben. Da aber diese nicht mitgeteilt ist, so wird diese Überschrift eben nur haben sagen wollen, daß das Lied einer eigenen Melodie bedürfe, die aber damals noch nicht vorhanden war. Die Weise dieses Liedes aus König hat Joh. Wilh. Keßler, der Bearbeiter des „Wirtenb. Ch.-B.s" 1792. Nr. 138. S. 120 für unser Gellertsches Lied verwendet. Das hat Zahn, Melodien III. Nr. 5907. S. 576 übersehen und hält daher die Mel. irrtümlich für eine eigene unsres Liedes, die er geneigt ist, Keßler als Erfinder zuzuteilen, während er sie doch schon unter Nr. 5895. S. 573 richtig zum Originallied gebracht hatte. Die „Melodeien zu der Wernigerod. Neuen Sammlung geistlicher Lieder." Halle 1767. S. 165 hatten diese Melodie auf das Lied „Laß nur der Gnade freien Lauff" übertragen, während sie noch bei Friedr. Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 196. S. 84 zu ihrem Originaltext vorkommt.

Lied in der Zeit, da es in den rationalistischen Gesangbüchern allgemein verbreitet war, mehr als zwanzig eigene Weisen. Die erste derselben von Johann Friedrich Doles, Melodien zu Gellerts Geistlichen Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig ꝛc. Leipzig 1758. Nr. 19. S. 34. 35 ist (unter Weglassung des Zopfes der zahlreichen Verzierungen):

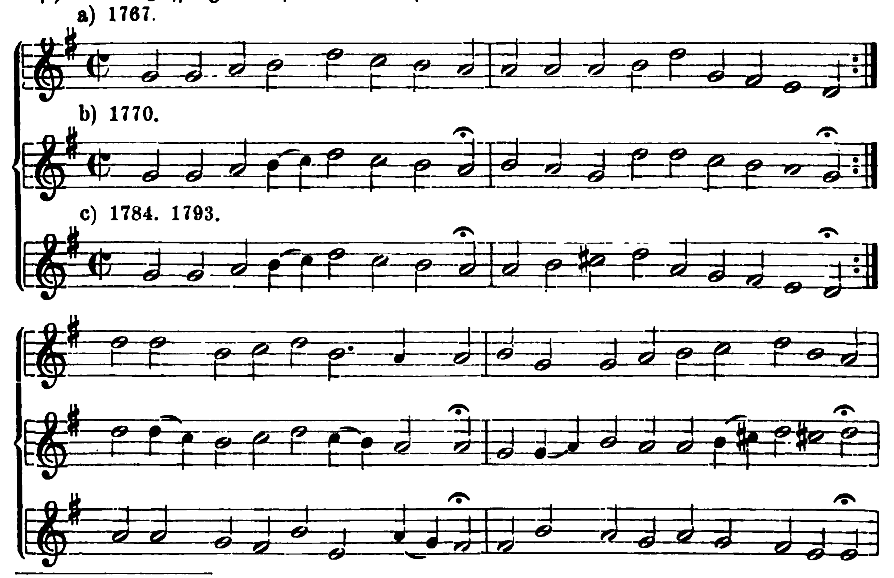


Sie ist in der Hannoverischen Provinzialkirche die kirchlich giltige Weise des Liedes geworden und fand Aufnahme in den „Melodeyen einiger Gesänge des neuen Lüneb. G.-B.s“ 1767. Nr. 46; Sammlung der Melodien zum Schlesw.-Holst. G.-B. 1785; bei Böttner, Ch.-B. 1800. 1817. Anh. Nr. 161. S. 103; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 236. S. 169. 1te Mel.; Molck, Choral-Mel.-Buch 1834 bis 1857; Enckhausen, Choral-Mel.-Buch 1846. Nr. 153. 1858. Nr. 178; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 538. S. 460; Reinthaler, Bremisches Ch.-B. 1861; Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 659. S. 249. — Die zweite Weise von Johann Joachim Quanz, Neue Kirchen-Melodien zu denen geistlichen Liedern ꝛc. Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodien können gesungen werden. Berlin 1760. S. 46, fand nicht in ihrer Originalfassung im dreiteiligen Takt (a), sondern in der vereinfachenden Umsetzung in geraden Takt bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 198. S. 223 (b) einigen Eingang:
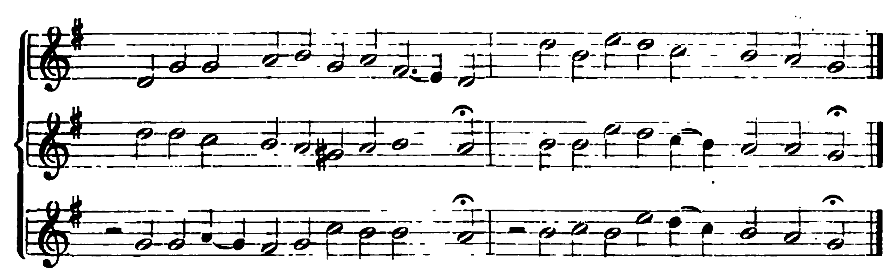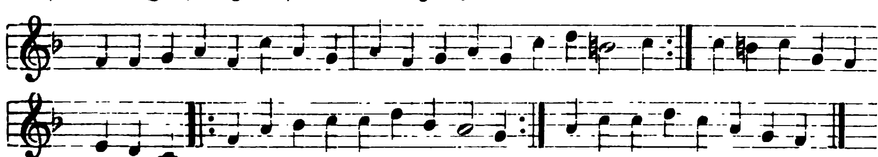




und steht bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 267a. S. 228. 229; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 304. S. 171; M. G. Fischer, Ch.-B. 1821 und 1846, und Friedr. Müller, Rudolst. Ch.-B. 1840. — Eine dritte Melodie von Siegfried Christoph Stötzer im reformierten „Neuen Bremischen Psalm- und Gesangbuch." Bremen 1767. Nr. 299. S. 245 (a) erscheint in einer Variante auch im Reform. G.-B. für Hessen-Kassel 1770. Nr. 326, sowie in dem zugehörigen Ch.-B. von Johann Becker 1771 (b), und in einer weiter veränderten Fassung fand sie Zahn noch in dem Mskr.-Ch.-B. zum Nassauischen G.-B. von 1779, das von dem Organisten A. F. Ritter an der Ludwigskirche zu Saarbrücken 1784 geschrieben, von dem Organisten J. H. Seyb an der protestantischen Kirche zu Harsfelden 1793 „renoviert" worden, und im Fürstentum Nassau-Saarwerden bräuchlich war.[1] Die drei verschiedenen Fassungen dieser Melodie sind:
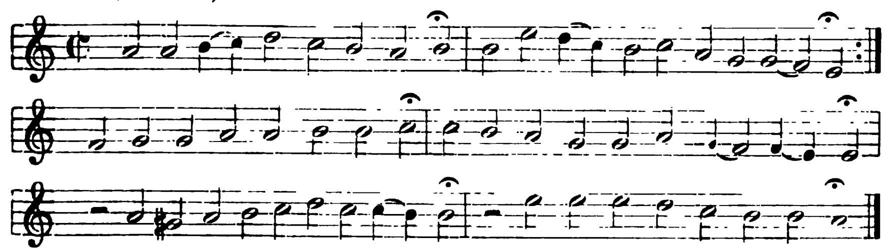


[1] Vgl. Zahn, Melodien VI. S. 556. III. Nr. 5900. S. 574. 575. Nr. 5901. S. 575 und Nr. 5905. S. 576.



und sie ist nach Stötzer bei Lange, Brem. Ch.-B. 1821 und im Lüneb. Mel.-Buch von Anger und Junghans 1864, nach Becker in den hessischen Choralbüchern von Grosheim 1819, Wiegand 1844. Nr. 209. S. 165 und Volckmar 1865 fortgepflanzt worden. — Die folgende vierte Weise brachte das G.-B. der Reform. Gemeinden in Kurpfalz 1785. Nr. 394. S. 500 und das zugehörige Ch.-B. von Johann Heinr. Böhner 1785. Nr. 394. Sie gehört wohl unter den „etliche und sechzig neuen“ Melodien dieser beiden Bücher zu denjenigen „fünfzig“, von denen Böhner sagt, daß sie „von seiner Arbeit“ seien, und heißt in der nichtmensurierten Zeichnungsweise des Gesangbuchs:
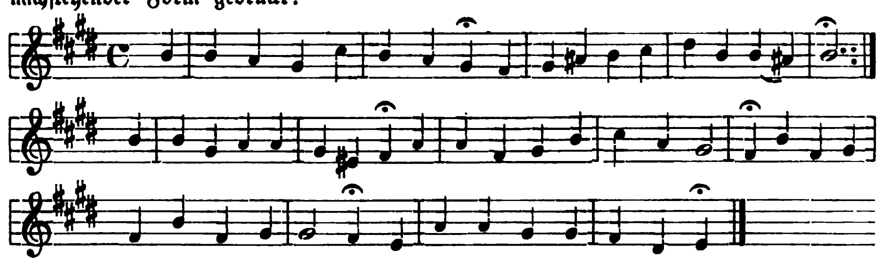


Eine fünfte Melodie von Johann Adam Hiller erschien in dessen „Fünfundzwanzig neue Choralmelodien zu Liedern von Gellert“ Leipz. 1792. Nr. VIII und lautet in seinem Ch.-B. 1793. Nr. 181. S. 84. 85:



Sie hat durch den Einfluß, den Hillers Choralbuch übte, verhältnismäßig am meisten Verbreitung erlangt, und findet sich zunächst in allen Hiller folgenden sächsischen Choralbüchern: bei Hartmann 1828, Geißler 1836, Müller 1844, Steglich 1845, Gast 1867 u. a.; dann noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 267 b. S. 229; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 748. S. 334; Hering, Allg. Ch.-B. Leipz. 1825; Zschiesche, Ch.-B. für das Niederlausitzische und neue Berliner G.-B. (1829). 1835, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1239. S. 937. 938. — Die folgende sechste Weise ist nach der Angabe bei Klipstein, Rat- und Hülfsbuch für

Organisten, Breslau 1834. Nr. 168 von „J. F. G. 1780“[1]) erfunden, und war zuerst bei Kittel, Schleswig-Holst. Ch.-B. Altona 1803. Nr. 141. S. 186 in nachstehender Form gedruckt:



Im Schleswig-Holst. Melodien-Buch von Apel 1817. Nr. 164a, in dessen Ch.-B. 1832 und im Ch.-B. von Punschel für die G.-BB. der russischen Ostsee-Provinzen 1839 war sie erhalten.[2])

Wen seh ich allhier? Dich, Jesu, mein Zier, Choral. Dieses Abendmahlslied von Nikolaus Dürr war in den älteren Königsberger Gesangbüchern aufgenommen.[3]) Es wurde ihm bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. II. 1838. Nr. 155. S. 117 eine Melodie zugeteilt, welche der älteren Weise „Was quälet mein Herz“ (vgl. den Art.) entnommen ist.[4]) Sie heißt mit unsrem Lied:
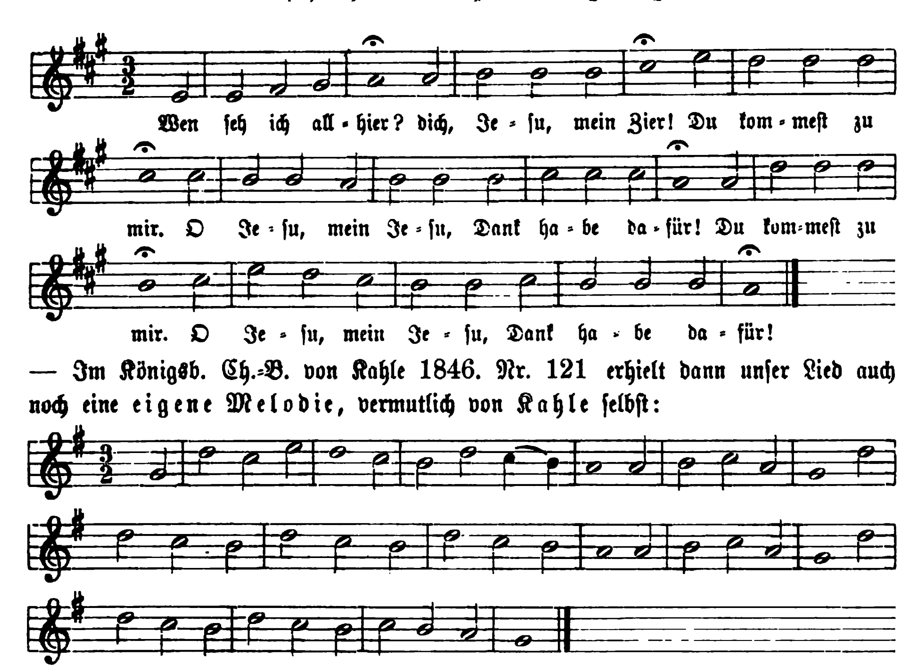
---

[1]) Das ist nach Zahn, Melodien VI. S. 425. V. S. 454. Nr. 249 „ohne Zweifel“ Johann Friedrich Gräser, der nach Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 139 1757 Unterorganist bei St. Elisabeth, 1791 Oberorganist bei Maria-Magdalena in Breslau war, und 1796 daselbst starb.

[2]) Alle weiteren Melodien unsres Liedes haben keinen Eingang gefunden; es sind folgende: 7. von Joh. Adam Hiller, Choral-Melodien zu ꝛc. Gellerts Geistlichen Oden und Liedern. 1761. Nr. 11; 8. im Forst-Pförtenschen G.-B. 1761. Nr. 44; 9. von Joh. Heinrich Egli, Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien, 1789—1829. Nr. XXXIII. S. 112—115; 10. von Joh. Christian Herrmann, Ch.-B. zum Nassau-Usingenschen G.-B. 1805. S. 46; 11. von Justin Heinrich Knecht 1797, in seinem Ch.-B. 1799. Nr. CCVIII. S. 222. 223; 12. im Nürnb. Ch.-B. von 1810. S. 154; 13. von G. Chr. Apel, Choral-Mel.-Buch 1817. Nr. 164b und Ch.-B. 1832; 14. von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 305. S. 137; 15. von Joh. Georg Frech, im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 274. S. 104 und Mel.-Buch 1835. Nr. 46. S. 32. 33; 16. von Pilz bei Hartmann, Hand-Ch.-B. Leipz. 1828. Nr. 248b; 17. von Joh. Friedr. Wilh. Bahlbruch bei Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 237. S. 170 („zweite Melodie in Celle gebräuchlich“). Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5898. 5899. 5913. 5909. 5910. 5911. 5912. 5914. 5915. 5916. S. 573 bis 579. Unter Nr. 5903. S. 575 und Nr. 5908. S. 577 giebt Zahn außerdem noch eine 17. und 18. Melodie, die er in Mskr.-Choralbüchern von 1784 (Mittelfranken) und 1794 (Augsburg) gefunden hat.

[3]) Es scheint nach Döring, Choralkunde 1865. S. 126 zuerst in den G.-BB. von Rogall (1735) und Quandt gedruckt gewesen zu sein.
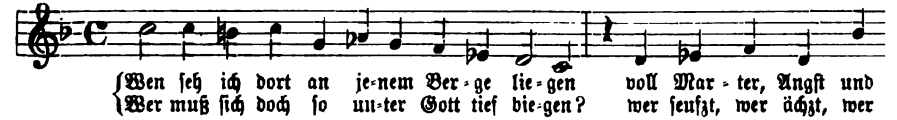
[4]) Also ist sie nicht, wie Döring, a. a. O. meint, „vermutlich in Preußen entstanden.“ Bei Reinhard-Jensen ist auch ausdrücklich bemerkt: „Übrigens ist diese Melodie aus der des



— Im Königsb. Ch.-B. von Kahle 1846. Nr. 121 erhielt dann unser Lied auch noch eine eigene Melodie, vermutlich von Kahle selbst:

die aber nur bei Ritter, Ch.-B. für Preußen 1856 erhalten war.[1]) Das neue G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887 hat das Lied nicht mehr.
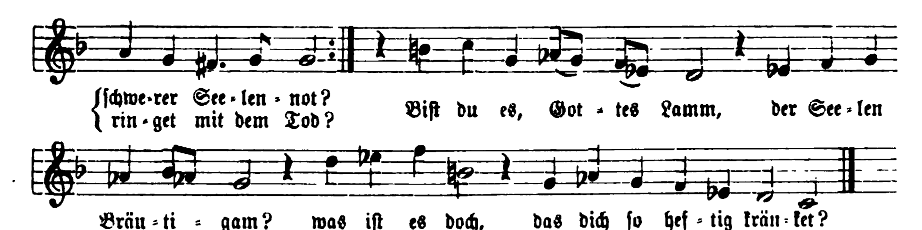
Wen seh ich dort an jenem Berge liegen, Choral. Dieses Lied (eigenen, sonst nicht weiter vorkommenden Versmaßes) „Vom Seelen-Leyden Christi" von Dr. Abraham Hinkelmann, Hauptpastor an St. Katharinen in Hamburg, erschien im Hamb. G.-B. 1710, und noch 1735, Nr. 132. S. 122. 123 ohne Melodienhinweis. Es erhielt für den dortigen Kirchengebrauch zwei eigene Weisen. Die erste derselben aus des Organisten Heinrich Friese „Choral-Gesang-Buch à Cant. et Bass." 2te Ausg. 1712. S. 142 lautet:
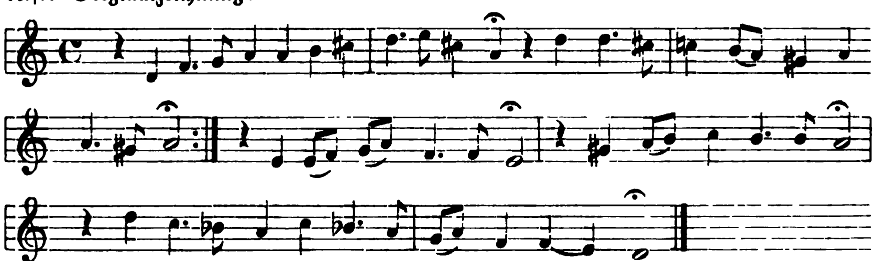


---

in unsern Gesangbüchern fehlenden Liedes „Wer fromm ist und gut" (vgl. den Art.) gebildet." — Schon bei Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 391 steht eine aus „Was quälet mein Herz" entnommene Weise zu dem Liede „Sei fröhlich, mein Herz", die bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 371. S. 170 nochmals gedruckt ist.

[1]) Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 576. S. 512 übertrugen auf das Lied die Weise „Dein Leben, o Welt" (vgl. den Art. im Nachtrag), die sie aus König, Harmon. Liederschatz 1738. 1767. S. 399 entnahmen. Sie stand aber schon vorher bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 613. 614 gedruckt, und jetzt hat sie Zahn, Melodien I. Nr. 1445. S. 379 aus einem fränkischen Mskr.-Ch.-B. aus der Zeit um 1720 nachgewiesen.
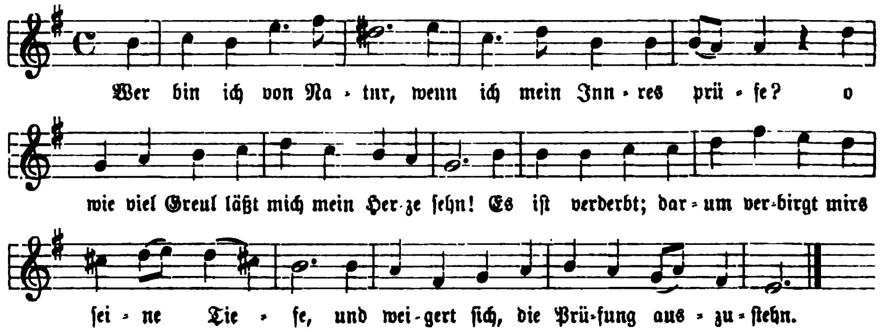


fand aber keine weitere Verbreitung. — Eine zweite Melodie erschien nur drei Jahre danach bei Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 132. S. 347—349 in dieser Originalzeichnung:
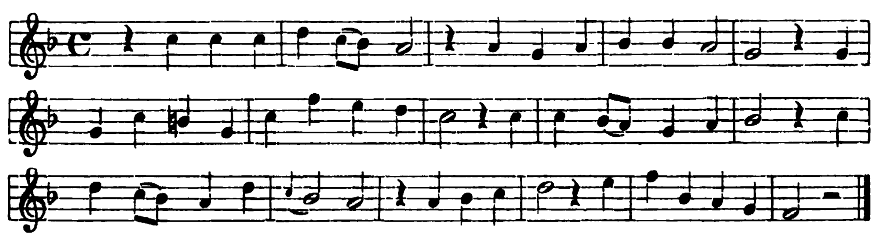


Sie war noch weiter aufgenommen bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 244. S. 116, König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 73 und Rein, Ch.-B. zum Schleswig-Holst. G.-B. Altona 1755.
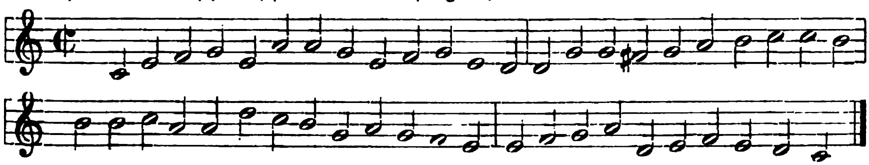
Wer bin ich von Natur, Choral. Das Lied Chr. F. Gellerts über „Das natürliche Verderben des Menschen" in den Geistlichen Oden und Liedern. 1757. Nr. XLIV. S. 36—38 war in den Gesangbüchern der rationalistischen Periode allgemein verbreitet und hat in dieser Zeit an 15 eigene Weisen erhalten, in denen es sowohl vierzeilig (13. 10. 13. 10) als sechszeilig (6. 7. 10. 6. 7. 10) aufgefaßt war. Doch sind von allen diesen Melodien nur die folgenden fünf zu einiger Verbreitung und Bedeutung gelangt. 1. die Weise von Doles, Melodien zu Gellerts Geistlichen Oden und Liedern ꝛc. 1758. S. 22, welche unter Abschneidung des Zopfes der Verzierungen heißt:



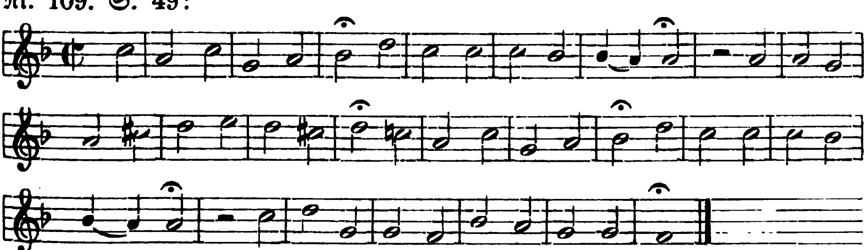
und ist neuerdings bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 393b. S. 326 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1243. S. 940 wieder gedruckt worden. — 2. Die Melodie von Joh. Joachim Quanz, Neue Kirchenmelodien zu denen geistlichen Liedern ꝛc. Gellerts ꝛc. 1760. S. 49:



die von Egli, Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien. 1789—1829. Nr. XLIV. S. 150—153; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 199. S. 224; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 125a. S. 316; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 305. S. 171, und Günther, Choral-Mel. zum Wernigerod. G.-B. von 1800. 1831 aufgenommen worden ist. — 3. die Weise von Siegfried Christoph Stötzer im Reform. Bremischen Psalm- und Gesangbuch. 1767. Nr. 59. S. 61:
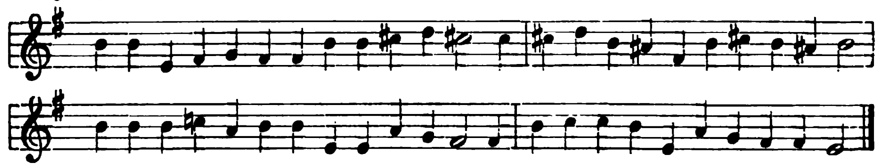


die in reformierten Gesang- und Choralbüchern, wie im G.-B. für Jülich ꝛc. Cleve 1772 ꝛc.; Lange, Brem. Ch.-B. 1821; Gläser, Ch.-B. für Niederrhein 1826; und im Reform. G.-B. Elberfeld 1834 fortgepflanzt wurde. 4. die Melodie Joh. Adam Hillers, die durch den Einfluß von dessen Choralbuch die verbreitetste von allen geworden ist. Sie war zuerst in seinen „25 neuen Choralmelodien zu Liedern von Gellert.“ Leipz. 1792. Nr. 9 erschienen und heißt in seinem Ch.-B. 1793. Nr. 109. S. 49:
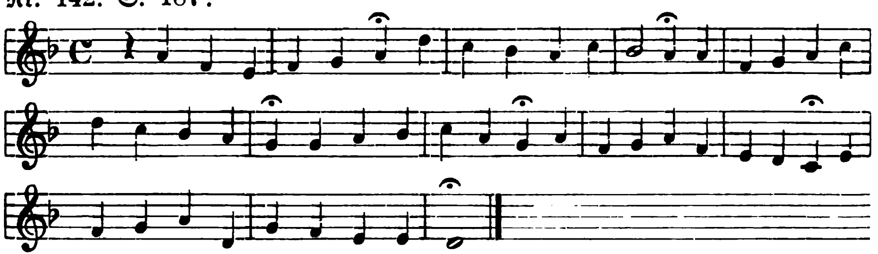


Sie war zunächst die unumgänglich notwendige Weise aller sächsischen Choralbücher, die der Hillerschen Tradition folgten (Hering 1825; Geißler 1836; Müller 1844; Steglich 1845 u. s. w.); dann stand sie bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 125b. S. 317; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 218. S. 182. 183; Schicht, Ch.-B.

1819. I. Nr. 110. S. 38. 39, und ist noch bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 393a. S. 325; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1242. S. 939; Frankenberger, Ch.-B. für Schwarzb.-Sondershausen 1882 u. a. erhalten. — 5. die Weise des Kurpfälzischen reform. G.-B.s Heidelberg 1785. Nr. 95. S. 143 und des zugehörigen Ch.-B.s von Joh. Heinrich Böhner 1785. Nr. 95:



die wahrscheinlich von Böhner erfunden ist, aber nur noch ins Württ. Ch.-B. 1792 (von Joh. Wilh. Keßler). Nr. 72. S. 63 Aufnahme fand. — Nimmt man hiezu noch 6. die Melodie in Kittels Ch.-B. für Schleswig-Holst. 1803. Nr. 142. S. 187:



die in den dortigen Choralbüchern von Apel (Mel.-Buch 1817 und Ch.-B. 1832) sich erhielt, so hat man alle Melodien des Liedes, die überhaupt Beachtung fanden.[1])

Werckmeister, Andreas, der bedeutendste Orgelkundige seiner Zeit und tüchtige Musiktheoretiker, der als der erste eine Art gleichschwebender Temperatur der Tasteninstrumente wissenschaftlich begründete, war am Andreastag den 30. November 1645 zu Bennikenstein, einem Städtchen am Südabhang des Harzes (damals zur Grafschaft Hohenstein, jetzt zur Prov. Sachsen gehörig), geboren. Er entstammte einer in seinem Geburtsort ansehnlichen Familie: sein Großvater, Viktor Werckmeister,[2])

[1]) Weitere sind noch vorhanden: 7. eine von Joh. Adam Hiller 1761; 8. eine von Justin Heinr. Knecht 1793, in dessen Ch.-B. 1799. Nr. LXXXIV. S. 94; 9. eine im Nürnb. Ch.-B. 1810. S. 155; 10. eine von Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 299. S. 135; 11. eine von Joh. Georg Frech im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 286. S. 110 und im Mel.-Buch 1835. Nr. 140. S. 82. 83, und 12. eine von „J. F. G." (d. i. Joh. Friedr. Gräfer) bei Klipstein, Hülfsbuch für Organisten 1834. Nr. 169. — Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 1102—1114. S. 297—300.

[2]) Den Namen schrieb die Hauptquelle über Werckmeisters Leben, die „Personalia", welche seinem Leichensermon: „Der weitberühmte Musicus und Organista etc. In einer Stand-Rede dargestellet von Johann Melchior Götzen, SS. Theol. Doct. Gedruckt 1707" — mitgeteilt von Dr. Phil. Spitta in den Monatsh. für Musikgesch. III. 1871. Nr. 2. 3. S. 41 bis 44 — angehängt sind, „Werckmeister", und ihr folgten alle Lexika von Walther 1732

war „in die 40 Jahrlang wohlverdienter Pastor“ daselbst gewesen; sein Vater, Joachim Werckmeister, lebte als „Bürger, Brauer und Ackermann“ dort, und die Mutter Katharina war eine Tochter des dasigen „Gerichts-Schöpffen und Vorstehers Andreas Schönert“ gewesen. An seiner Erziehung ließen die Eltern nichts mangeln, und weil ein „frühzeitiger Trieb und Lust zur Musik“ bei dem Knaben sich zeigte, schickten sie ihn zu seinem Oheim, dem Organisten Christian Werckmeister nach Bennungen in Thüringen, der ihn dann über zwei Jahre (1659—1660) „sowohl in der Schule, als auch in Musicis informierte.“ Am 15. August 1660 ging der bald Fünfzehnjährige auf die Schule zu Nordhausen und 1662 auf das Gymnasium in Quedlinburg zu seinem zweiten Oheim, dem dortigen Kantor Viktor Werckmeister. Nach erlangter Maturität war er eben im Begriff auf die Universität überzugehen, als er unterm 24. Dezember 1664 die Berufung als Organist nach Hasselfelde, in der damaligen Grafschaft Blankenburg (jetzt Braunschweigisch) und in der Nähe seines Geburtsorts Bennikenstein gelegen, erhielt. „In die 10 Jahre“ versah er „nebst einiger Schul-Arbeit“ diese Stelle und verheiratete sich am 16. Juli 1667 mit Katharina Recklebin, der Tochter des Bürgermeisters zu Hasselfelde, die ihm während einer dreizehnjährigen friedlichen Ehe zwei Söhne schenkte.[1]) 1674 folgte er der weiteren Berufung als Organist und Stadtschreiber zu Elbingerode. Doch siedelte er schon nach einem Jahr 1675 als Hoforganist der Äbtissin, Pfalzgräfin Anna Sophia, nach Quedlinburg über.[2]) Hier starb ihm 1680 die erste Gattin und er schloß am 14. Februar 1682 die zweite Ehe mit Anna Salome, der Tochter des Past. prim. Seelmann zu Salze bei Magdeburg. In Quedlinburg schrieb er dann auch seine beiden wichtigsten Schriften: die „Orgelprobe“, die 1681 erstmals erschien, und den „Musicae mathematicae Hodegus“, der 1687 herauskam, und machte sich damit einen Namen. Als daher 1696 der Organistendienst an St. Martini zu Halberstadt aufging, berief ihn der Rat der Stadt auf diese ansehnliche Stelle, und sie hatte er nebst dem Amte eines „Königl. Preuß. Inspectoris über alle Orgel-Werke im Fürstenthumb Halberstadt“ inne bis an seinen Tod, der am 26. Oktober 1706 erfolgte, da er noch nicht ganz 61 Jahre alt war. — Werck-

---

bis Riemann 1893, mit alleiniger Ausnahme Mendel-Reißmanns. Die Schreibung „Werkmeister“ fand ich zuerst bei Adlung 1758 und 1768; ihr folgte Forkel 1792, dann Spitta (Bach), Allihn u. v. a.

[1]) Einer dieser Söhne, Johann Bartholomäus Werckmeister lebte später als „Aedituus aulicus“ zu Quedlinburg und schrieb für eine der späteren Ausgaben (vermutlich für die von 1698) der „Orgelprobe“ ein Lobgedicht „seinem lieben Vater zu Ehren aus kindlicher Treue.“

[2]) Hauptsächlich auf Veranlassung seines schon genannten Oheims, Viktor Werckmeister, der unterdessen Hofkantor geworden war. — Bei der Probe für diese Hoforganistenstelle wurde Werckmeister „von Herrn Johann Kaspar Trost (vgl. den Art.), Advocato ordinario und berühmtem Organisten allhier (zu Halberstadt) an St. Martini und von dem Stadt-Cantore zu Quedlinburg Herrn Michael Wagenern, sowohl in Theoria als Praxi der Music tentiret.“

meister hat „den wesentlichsten Einfluß auf das Orgelspiel nicht durch Komposition und Unterricht, sondern durch seine Schriften über Generalbaß, Orgelbau und Temperatur geübt."[1]) Was zunächst seine Verdienste um den Orgelbau anlangt, so hatte er, wie er uns 1698 selbst sagt, dadurch, daß er „wohl zu noch mehr als zu 30 Orgelwercken, dieselben zu examinieren, war erfordert worden" und daß er außerdem „wohl 10 Orgelwercke in seinem Hause auf seine Kosten hatte verfertigen lassen," die gründlichste Sachkenntnis auf diesem Gebiet erlangt. Auf Grund solcher Sachkenntnis konnte er für alle Zweige des Orgelbaus und der Orgelverbesserung nicht nur die praktischsten Ratschläge erteilen, sondern zugleich auch „mehrentheils die Ursachen darbey setzen, welche niemand verwerffen kan, er müste dann wieder die Natur und wieder sein Gewissen reden." Seine ganze Praxis, von der er ausdrücklich bemerkt: „es sind keine Grillen, wie einige mir Schuld geben, dasselbe so ich geschrieben, habe ich alles erfahren," legte er in der „Orgelprobe" nieder, die dadurch ihren bleibenden Wert erhalten hat, wenn sie auch „kein Traktat oder Anleitung, wie man Orgeln machen soll" war oder sein wollte. Wie ihm die Musik überhaupt „göttlichen Ursprungs" war und er sie darum allein „in Dei gloriam" geübt wissen wollte, so hat er auch sein Orgelbuch „um Gottes Ehre und Aufnehmung der Kirchen willen heraus gegeben" und in demselben, namentlich den „Pfuschern und Stümplern" gegenüber „deutlich geredet." Von ihnen ist er deshalb auch vielfach und heftig angefeindet worden; aber er tröstete sich damit: „ich habe ein gutes Gewissen, ja hätte ohne Verlegung meines guten Gewissens, indem ich das böse Wesen, so bey etlichen Orgelbauen pfleget vorzugehen, erkannt habe, nicht verschweigen können, es mag auch der Spötter und Betrieger toben wie er will."[2]) „Redlichen und getreuen Orgelmachern" dagegen wollte er durchaus nicht „zum Präjudiz und Nachtheil" geschrieben haben, vielmehr gönnte er „jedem rechtschaffenen Künstler und Arbeiter seinen rechtmäßigen verdienten Lohn", ja wollte „noch erinnert und gebethen haben, daß man nicht allein die Arbeit, sondern die angewendete Kunst rechtschaffener Orgelmacher nach Gebühr bezahle." — Als Musiktheoretiker

---

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 173. Wenn Ritter der allgemeinen Annahme folgend noch weiter meint: „Es gelang ihm, die gleichschwebende Temperatur zur allgemeinen Einführung zu bringen," so ist das nicht richtig. Werckmeister hat nur theoretisch die Möglichkeit einer gleichschwebenden Temperatur erwiesen; aber von da bis zur praktischen Anwendung derselben auf Klavier und Orgel ist noch ein weiter Weg. Erst Seb. Bach hat diese Temperatur wirklich in die Praxis eingeführt. Vgl. Spitta, Bach I. S. 652. 653.

[2]) Unannehmlichkeiten, die Werckmeister in Halberstadt hatte, deutet auch sein Leichenredner an, wenn er sagt: Gott habe ihm „sonderlich an diesem Orthe, da man keine redliche und treue Leute wohl leiden kan, allerley Widerwärtige auf den Halß gehetzet, die ihn verfolget." Andrerseits dagegen zeugt es für das hohe Ansehen, das der Mann als Orgelkundiger genoß, wenn Gerber, Neues Lex. IV. S. 573 bei Erwähnung eines Orgelmachers Wilcke in Halberstadt, der in der „Orgelprobe" mit einem Lobgedicht erscheint, einfach bemerken konnte: „war ein Freund des braven Werckmeister. Empfehlung genug für ihn."

ging Werckmeister in allen seinen einschlagenden Schriften von den mathematisch-physikalischen Grundlagen und Bezügen der Musik aus und handelte selbst von den Intervallen, den Modi, dem Takt und der Fuge fast nur in soweit, als bei diesen Gegenständen der Musiklehre mathematische Fragen in Betracht kommen. Auf dem Wege mathematischer Berechnung kam er auch auf den Nachweis der Möglichkeit einer gleichschwebenden Temperatur. Sie sollte „durch die gleichmäßige Verteilung des ditonischen Kommas, d. h. der durch Summierung von zwölf Quinten gegen die Oktave, sich ergebenden Differenz auf die zwölf innerhalb einer Oktave liegenden Tonstufen" hergestellt werden. Zu zeigen, wie diese Verteilung dann wirklich und in richtiger Weise vorzunehmen sei, und damit das gewonnene wissenschaftliche Resultat praktisch zu verwerten, daran hinderte Werckmeister eben seine mathematische Betrachtungsweise. Sie führte ihn auf Tonunterschiede von einer Kleinheit, bei der nicht mehr die Berechnung, sondern nur noch das Gehör entscheiden kann. Werckmeisters Kompositionslehre in seiner „Harmonologia" ist gleich der des etwas jüngeren Joh. Georg Niedt auf den Generalbaß gegründet; dadurch stehen beide Theoretiker hinter Joh. Gottfried Walther zurück, der seine Lehre auf der Grundlage des vokalen vierstimmigen Satzes aufbaute.[1]) — Gerne würden wir schließlich auch noch erfahren, was Werckmeister als praktischer Musiker im Orgelspiel und in der Orgelkomposition geleistet hat. Aber darüber fehlen sowohl die Zeugnisse der Zeitgenossen — auch sein Leichenredner schweigt hierüber und rühmt allein „dessen Wissenschaft", die „seine heraus gegebene viele Schrifften sattsam zu Tage legen" —, als auch die Dokumente von Kompositionen. Daß er ein tüchtiger Orgelspieler gewesen, mag immerhin angenommen werden;[2]) aber in der Komposition dürfte es sich bei ihm genau umgekehrt verhalten haben, wie bei Seb. Bach, von dem gesagt wurde: „er ließ sich nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung." So bleibt Werckmeister für uns, was er für Gerber schon war: „der fleißigste und gründlichste musikalische Schriftsteller seiner Zeit," und um der Verdienste willen, die er sich als solcher erworben hat, sehen wir ihm auch gerne nach, wenn er gelegentlich in etwas selbstgefälliger Weise „auf die lieben Alten, welche die Musik mit großer Schwierig- und Weitläufftigkeit fortgepflanzt," herabsah.[3]) — Wir verzeichnen noch die Schriften Werckmeisters so, daß wir die wichtigsten derselben mit vollem Titel, diejenigen

[1]) Vgl. hierüber die eingehende Abhandlung von Dr. Hermann Gehrmann „Johann Gottfried Walther als Theoretiker" in der Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft. VII. Jahrg. 1891. 4. Heft. S. 468—578; über Werckmeister besonders S. 500. 501 u. v. a. Stellen.

[2]) Ob er gerade „der einst so sehr berühmte Orgelvirtuose" war, zu dem ihn Schillings Lex. VI. S. 848 und Ausg. von Gaßner 1849. S. 892 gemacht hat, kann füglich dahin gestellt bleiben.

[3]) Dafür hat ihn seinerseits die Nemesis schon vor hundert Jahren gleichfalls erreicht: Gerber, Neues Lex. IV. S. 548 meinte auch über ihn: „Ob nun gleich unsere seit hundert Jahren so weit gerückte Kunst diese seine Kunstlehren für gegenwärtiges Zeitalter ganz unbrauch-

aber, in denen er später einzelne Gegenstände noch besonders und ausführlicher behandelte, mit abgekürztem anführen:

1. „Orgel-Probe"; 1. Aufl. 1681. 12°. 2. Aufl. 1698. 4°. 16 S. Vorrede rc. 88 S. Text; 3. Aufl. mit dem vollständigen Titel: „Andreae Werckmeisters, Benic. Cherusci, p. t. Musici und Organ. zu S. Martini in Halberstadt erweiterte und verbesserte Orgel-Probe, Oder: Eigentliche Beschreibung wie und welcher Gestalt man die Orgelwercke von den Orgelmachern annehmen, probieren, untersuchen und denen Kirchen liefern könne; Auch was bey Verdüngniß eines neuen und alten Wercks, so da zu renoviren vorfallen möchte, nothwendig in acht zu nehmen sey, Nicht nur einigen Organisten, so zu probirung eines Orgelwerks erfordert werden, zur Nachricht: Sondern auch denen Vorstehern, so etwan Orgeln machen oder renoviren lassen wollen, sehr nützlich: Jezo von dem Autore selbst übersehen, mit gründlichen Ursachen bekräfftiget, und zum Druck befördert. Quedlinburg und Aschersleben, in Verlegung Gottlob Ernst Struntz, Anno 1716." 4°. 22 S. Titel, Dedik., Vorreden rc. 87 S. Text und Verzeichniß des Inhalts der 32 Kapitel. — 4te Ausg. Leipzig, Teubner. 1754. 8°. 110 S. — 2. Musicae mathematicae Hodegus curiosus, oder richtiger musikalischer Wegweiser, das ist, wie man nicht allein die natürlichen Eigenschaften der musikalischen Proportionen, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, sondern auch vermittelst derselben, natürliche und richtige Rationes über eine musikalische Composition vorbringen könne. Benebst einem allegor-moralischen, von der Musik entspringenden Anhange. Franckfurt und Leipzig 1687. 4°. 22 Bogen. 46 Kap. und 10 Kap. Anhang — 3. Musikalische Temperatur, oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgelwercke, Positive, Regale, Spinette und dergleichen wohl temperiert stimmen könne, damit nach heutiger Manier alle modi ficti in einer angenehm- und erträglichen Harmonie mögen genommen werden, mit vorhergehender Abhandlung von dem Vorzuge, Vollkommen- und weniger Vollkommenheit der musikalischen Zahlen, Proportionen und Consonantien, welche bey Einrichtung der Temperaturen wohl inacht zu nehmen sind: benebst einem dazu gehörig- in Kupfer vorgebildeten deutlichen und völligen Monochordo beschrieben und ans Licht gegeben rc. Franckfurt und Leipzig. 1691. 4°. 96 S. — 4. Harmonologia musica, oder kurtze Anleitung zur musikalischen Composition, wie man vermittelst der Regeln und Anmerkungen beim Generalbaß einen Contrapunctum simplicem mit sonderbarem Vortheil durch drey Sätze oder Griffe componieren und ex tempore spielen; auch dadurch im Clavier und Composition weiter zu schreiten und zu variieren Gelegenheit nehmen könne; benebst einem Unterricht, wie man einen gedoppelten Contrapunkt und mancherley Canones oder Fugas ligatas durch sonderbare Griffe und Vortheile setzen und einrichten möge, aus mathematischen und musikalischen Gründen aufgesetzt und rc. Frankfurt und Leipzig. 1702. 4°. 142 S. — 5. Organum Gruningense redivivum, oder Beschreibung des in der Grüningischen Schloßkirche berühmten Orgelwercks, wie dasselbe anfangs erbauet und beschaffen ge-

bar macht, so wird ihnen doch, besonders seiner Orgel-Probe, noch jeder Liebhaber dankbar ein Plätzchen in seiner Bibliothek gönnen." In der That sehr gnädig!
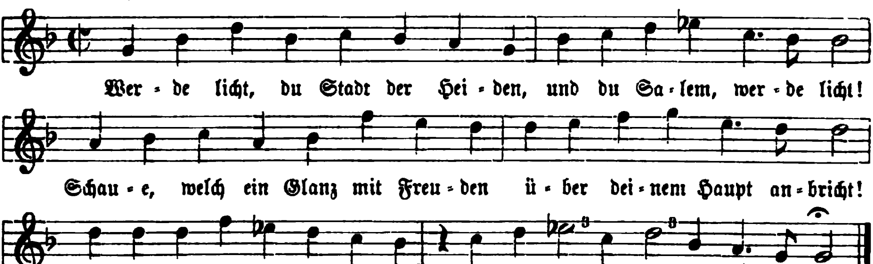
wesen: Und wie es anitzo auf allergnädigsten Befehl Sr. Königl. Preuß. Majestät ist renoviret und merdlich verbessert worden. Denen anfahenden Organisten, Orgelmachern, und allen, so etwa ein Orgel-Werck renoviren lassen wollen, zu Nutz, und dienlichen Nachricht auffgesetzet Von Andreas Werckmeister. Quedlinburg und Aschersleben, in Verlag Gottlob Ernst Struntz, Buchhändler. 1705. 4°. 3 Bogen. 76 Paragraphen; angehängt 1 Bogen „Beschreibung des Schlosses Grüningen," wobei das „große Weinfaß" besonders wichtig erschien. — 6. Hypomnemata musica, oder Musicalisches Memorial 2c. Quedlinburg 1698. 4°. 48 S. 12 Kap. — 7. Cribrum musicum oder musicalisches Sieb 2c. Quedlinburg und Leipzig. 1700. 4°. 60 S. — 8. Der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch 2c. Frankfurt und Leipzig. 1691. 4°. 44 S. — 9. Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbaß wohl könne tractieret werden 2c. Aschersleben 1698. 4°. 2. Aufl. 1715. 3. Aufl. o. J. — 10. Musicalische Paradoxal-Discourse, oder ungemeine Vorstellungen, wie die Music einen hohen und göttlichen Ursprung habe 2c. Quedlinburg 1707. 4°. 120 S. 26 Kap. — 11. Kurzer Unterricht wie man ein Clavier stimmen und wohl temperieren könne. — Ist der 2. Aufl. der vorgenannten Schrift 1715 angehängt, auch in Mitzlers Musik. Biblioth. Bd. I. Thl. 2. S. 58 ff. besonders abgedruckt worden.

Wer da glaubet und getauft wird, Kantate von Seb. Bach „am Feste der Himmelfahrt Christi" 1731 oder 1732. Der freie Hauptchor mit seiner sechsstimmigen Begleitung hat „einen herrlichen, gesättigten Gesamtklang von in lebendigen Rhythmen fortströmender Fülle." Ihm folgt eine Tenorarie vom Glauben, dann ein Duett über die Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" mit Strophe 5 („Herr Gott, Vater, mein starker Held") als Text. Ein Recitativ und eine Arie für Baß leiten zu der Bitte des Schlußchorals „Den Glauben mir verleihe," Strophe 4 von „Ich dank dir, lieber Herre", dessen Melodie verwendet ist. — Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. VII. Nr. 37. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. IV. Nr. 37. S. 175—198; der Schlußchoral auch in den Choralgesängen 3. Aufl. 1832. Nr. 341. S. 195 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 63. S. 40. 41. — Spitta, Bach II. S. 297. 298.
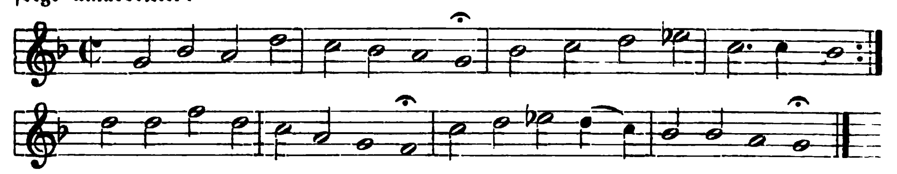
Wer Dank opfert, der preiset mich, Kantate von Seb. Bach zum 14. Sonntag nach Trinitatis (vor 1737), in der im Anschluß an das Evangelium von den zehn Aussätzigen (Luk. 17, 11—19) Gottes Macht und Güte besungen wird, wie sie sich erbarmend zu den Elenden neigt, ihnen zu helfen. „In einer prachtvollen Fuge strömt der Jubelgesang des Hauptchors dahin." Ihm folgt im ersten Teil noch ein Alt-Recitativ und die Sopranarie „Herr deine Güte reicht". Der zweite Teil beginnt mit einem Tenorrecitativ, das von dem einen, einem Samariter erzählt, der allein umkehrte und Gott die Ehre gab, — und geht dann durch eine Tenorarie und ein Baßrecitativ zum Schlußchoral „Nun lob, mein Seel, den

Herren" mit Str. 3 „Wie sich ein Vat'r erbarmet"[1]) fort. — Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. II. Nr. 17. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. II. Nr. 17. S. 159—186; der Schlußchoral auch in den Choralgesängen. 3. Aufl. 1832. Nr. 7. S. 8, bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 101. S. 68 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 227. S. 41. 42.

Werde licht, du Stadt der Heiden, Choral. Johann Rists „Festlied am Tage der Offenbarung Christi" brachte bei seinem Erscheinen in des Verfassers „Neuen Musikalischen Fest-Andachten &c." Lüneburg M.DC.LV (1655). Nr. XIII. S. 82 die folgende erste eigene Melodie von Thomas Selle mit:



Sie ist freilich nicht gerade festlich ausgefallen und darum auch spurlos vorübergegangen. Nur das Hermannsburger Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 666. S. 252 hat sie in der Gegenwart nochmals hervorgezogen.[2]) Auch das hat dieser Weise wenig geholfen, daß sie Witt, Psalmodia sacra 1715. Nr. 76. S. 44. 45 wie folgt umarbeitete:



sie ist auch in dieser Fassung nur noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 46, Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 272 und Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 54a. S. 36 aufgenommen worden. — Neuere eigene Melodien für das Lied sind noch vorhanden: 2. die von dem Organisten Sauerbrey in Stade 1837, in seinem Ch.-B. 1838. Nr. 147:

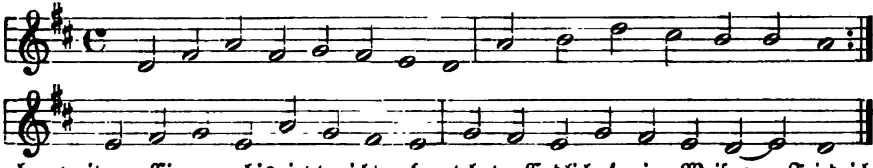


[1]) Erk, Bachs Choralges. I. S. 117 hielt die erste Strophe für den „mutmaßlichen" Text dieses Schlußchorals; er war also im Irrtum. Vgl. auch Spitta, Bach II. S. 556.
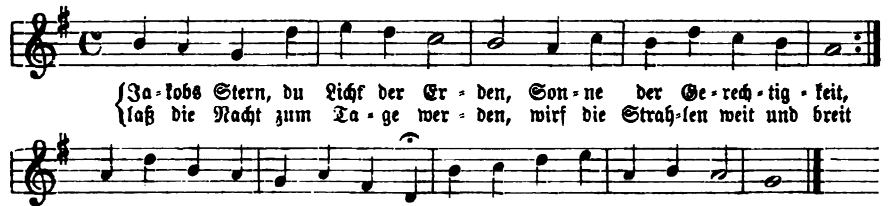
[2]) Auch bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 157. S. 167. 168 ist sie neu gedruckt, natürlich zu anderem Zweck, als geschichtliches Dokument.



welche in dem Mel.-Buch zum G.-B. der Herzogtümer Bremen und Verden 1860 und 1879, sowie bei Hille, Mel.-Buch zum G.-B. der Hannov. Landeskirche 1886 erhalten ist. 3. die von Friedrich Filitz in seinem Ch.-B. zum Bunsenschen G.-B. 1847. Nr. 212. S. 132, die dort lautet:



aber weiteren Eingang bis jetzt nicht erlangt hat. Endlich 4. eine Weise von Friedrich Mergner, Ch.-B. 1883. Nr. 189b. S. 95. 96, die jedoch nicht für den kirchlichen, sondern ausgesprochenermaßen für den „Hausgebrauch“ bestimmt ist. — Mehr als alle diese eigenen kommt noch eine entlehnte Melodie für unser Lied in Betracht, die neuerdings demselben meist zugeeignet wird und mehr und mehr seine kirchliche Weise werden zu sollen scheint. Es ist dies die Melodie „Jakobs Stern, du Licht der Erden“[1]) aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 19, die vermutlich König selbst als Erfinder zugehört. Sie heißt:
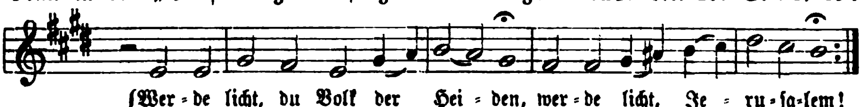


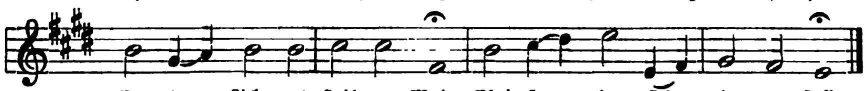
und wurde, wie es scheint, zuerst von Layriz, Kern II. Nr. 342. S. 118 auf unser Lied übertragen. Jetzt gehört sie ausschließlich diesem zu bei Wiener, G.-B. 1851. Nr. 62. S. 46; Zahn, Ch.-B. 1852. Nr. 156. S. 90; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 169. S. 103; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 96. S. 43; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 58. S. 51. 52; Lübecker Mel.-Buch von Jimmerthal 1859. 1870; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 404. S. 194; Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 137. S. 105. 106; Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863; Volckmar, Ch.-B. Op. 100. 1863; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 54b. S. 37; Ch.-B. des Königreichs Sachsen 1883. Nr. 178. S. 102; Mergner, Ch.-B. 1883. Nr. 188a. S. 95; Ch.-B. der Provinz Sachsen 1886. Nr. 173. S. 112; Hille, Mel.-Buch für das Hannov. G.-B. 1886; Schlesw.-Holst. Ch.-B. 1886. 1888.

[1]) Dieses Lied, ebenfalls für das Erscheinungsfest, von David Elias Heydenreich, Konsistorialrat in Weißenfels 1665, ist jetzt kaum noch in den Gesangbüchern zu finden. Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. V. S. 606.

Nr. 131. S. 161; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 53. S. 34. 35; Ch.-B. für den Konsistorial-Bezirk Kassel 1890. Nr. 149. S. 120 u. a.

Werde licht, du Volk der Heiden, Choral. Dieses Epiphanienlied, „ein Konglomerat aus dem Ristschen Lied „Werde licht, du Stadt der Heiden" und aus dem Schmolckschen Lied „Gott der Juden, Gott der Heiden",[1]) wurde wie es scheint für das Württ. G.-B. 1791. Nr. 98. S. 58. 59 gebildet. In den Württ. Choralbüchern von 1792 und 1799 war es auf die Melodie „Gott des Himmels und der Erden" verwiesen. 1823 aber erhielt es eine eigene Weise von Konrad Kocher, die jetzt in Württemberg, Baden und der deutschen Schweiz kirchliche Geltung hat. Diese Melodie heißt in ihrem ältesten Druck in den „Vierstimmigen Gesängen ꝛc. Stuttgart 1825. Nr. 16. S. 28. 29:
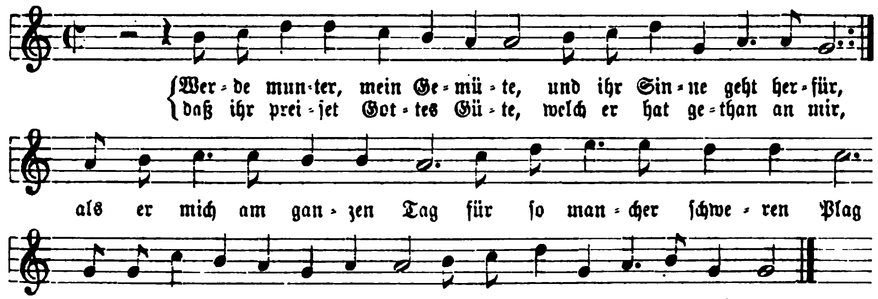




Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 16. S. 6; Württ. Mel.-Buch 1835. Nr. 67. S. 45; Bad. Mel.-Buch 1836. Nr. 53. S. 60; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 100. S. 130; Schaffh. G.-B. 1841. 1867. Nr. 64. S. 164—167 (zu einem Lied über den 146. Psalm); Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 93. S. 81; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 75. S. 114; Hamburger Mel.-Buch 1853; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 95. S. 43; Kulke, Ch.-B. 1865. 1885; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 131. S. 120; Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 94. S. 117, und Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 149. S. 163. 1890. Nr. 101. S. 127. 128.

Werde munter, mein Gemüte, Choral. Der allbekannte „Abendgesang" Johann Rists erschien in dessen „Himlischer Lieder Mit sehr anmuhtigen, von Herrn Johann: Schopen, dero löblichen Stadt Hamburg Capellmeistern gesetzten Melodeyen. Das Dritte Zehn." Lüneburg M.DC.XLII (Zuschrift vom 12. März 1642). 8⁰. Nr. 8. S. 45 zugleich mit der eigenen Melodie von Johann Schop in dieser Fassung:

[1]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VI. S. 284. Anm. Das Lied wurde in den älteren Drucken des neuen Württ. G.-B.s von 1842 irrtümlich Joh. Friedr. Mudre als Verfasser zugeschrieben. Ebenso unrichtig ist, wenn man, wie das Württ. G.-B. 1791 und Knapp, Liederschatz. 2te Ausg. 1850. Nr. 407. S. 199 gethan, ohne weiteres „Johann Rist" unter das Lied setzt, das in der vorliegenden Gestalt nicht mehr Rists Lied ist.



Sie war bis zum Ende des 17. Jahrhunderts schon so allgemein bekannt, daß z. B. das Lüneb. G.=B. 1694. S. 1196 es für genügend hielt, das Lied einfach mit „In bekannter Melodey" zu überschreiben, ohne diese mehr mitzuteilen; seitdem fehlt sie so wenig mehr in einem Choralbuch, als das Lied in einem Gesangbuch. Daher mag es genügen, nur die erste Verbreitung durch die folgenden Angaben anzudeuten: die Melodie stand bei Crüger, Praxis piet. melica 1648. S. 34. 1649 und durch alle Ausgaben bis 1702; im Berl. G.=B. von Runge 1653; in der Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 44. S. 50. 1693. Nr. 35. S. 38); im Erf. G.=B. von Stenger 1663; im Dresdner G.=B. seit 1656; bei Heinr. Müller, Geistl. Seelen=Musik 1659 ꝛc. S. 920; im G.=B. der Böhm. Brüder 1661 bis 1731 (zu „Süßer Jesu, laß dich finden"); im Lüneb. G.=B. 1661. S. 389; im Leipz. G.=B. von Vopelius 1682; bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 889. S. 1165 u. s. w. Dieselbe ist — ein seltener Fall im evangelischen Kirchengesang — die einzige Melodie[1]) des Liedes geblieben und, da sie auch zu vielen andern Liedern des an solchen besonders reichen Versmaßes benützt wird, eine der am meisten gesungenen unter unsern Choralmelodien. Gleich dem Liede[2]) hat auch sie auf ihrem Gang durch die Zeiten des Kirchengesangs manche Änderungen erlitten; namentlich trat von Anfang an das Bestreben hervor, den von Schop durch alle acht Zeilen hindurch gleich gebildeten und darum etwas Tändelndes in die Weise bringenden Auftakt angemessener zu gestalten: so schon bei Crüger 1648 (1649), im G.=B. der Böhm. Brüder 1661, bei Vopelius 1682 u. a. Im Kirchengebrauch führte dies zu der einfachen rhythmischen Ausgleichung dieses Auftaktes mit dem übrigen Melodiekörper. Die Restaurations=Hymnologen der Neuzeit

[1]) Denn die Weise, welche Jakob Hintze in der Edit. XXIV. 1690 der Berliner Praxis unsrer Melodie an die Seite setzen wollte, kann kaum in Betracht kommen, da sie vollständig spurlos vorüberging.

[2]) Dieses hat Rist selbst in der Gesamt=Ausg. der Himmlischen Lieder. Lüneb. 1652. S. 326 und in seinen „Geistlichen poetischen Schriften". I. Lüneb. 1657. S. 476 mehrfach geändert. Nach Mützell, Abhandlung über den Anhang zum Berl. G.=B. 1853. S. 271 ff., dem auch Fischer, Kirchenlieder=Lex. II. S. 356 zustimmt, verdient die Recension Rists von 1657 als eine in Wahrheit verbesserte den Vorzug.

meinten diese Ausgleichung rückgängig machen und zu Schops Fassung zurückkehren zu müssen. Sie glaubten damit, ähnlich wie bei der Weise „Seelenbräutigam", ein besonders gutes Werk zu thun, weil ihnen die Melodie „in ihrer Originalform munter und frisch, im choralmäßigen Zuschnitt aber monoton" erscheint.[1]) Nun wird man ja, um mit dem Sprichwort zu reden, immerhin „ein guter Mann" und wohl auch ein guter Hymnologe sein können, und doch „ein schlechter Musikant": für den wirklichen und geschmackvollen Musiker dürfte die vorliegende Sache so ziemlich genau umgekehrt liegen. Oder ist es denn glaublich, daß ein Musiker, wenn er heute den Auftrag erhielte, eine Weise für dieses oder ein anderes Lied desselben Versmaßes zu schreiben, diese so einförmig („monoton") rhythmisieren würde? und wenn er es thäte, würde man eine solche Melodie wirklich in den Kirchengesang aufnehmen? Für den evangelischen Kirchenmusiker ist übrigens gerade in der vorliegenden Frage eine höchste und entscheidende Instanz vorhanden: in der Matthäus-Passion, dem unbestritten herrlichsten Kirchenmusikwerke, das die deutsche evangelische Kirche ihr eigen nennen darf, hat Seb. Bach unsre Melodie ebenfalls verwendet. Nach der Erzählung von Petri Verleugnung (mit dem berühmten Schluß „und ging hinaus und weinete bitterlich") und der flehentlich bittenden Arie „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen", erklingt sie zu den Liedworten „Bin ich gleich von dir gewichen ꝛc." und zwar — in der kirchenüblichen Fassung, wie das an dieser Stelle anders gar nicht denkbar ist.[2]) Diese Instanz ist aber nicht allein für den Kirchenmusiker entscheidend, sie ist es auch den archaisierenden Liebhabereien der modernen Restauratoren gegenüber, und dies um so mehr, als es sich hier um eine rein musikalische Frage handelt, die kaum irgendwelche kirchlich-gottesdienstliche Be-
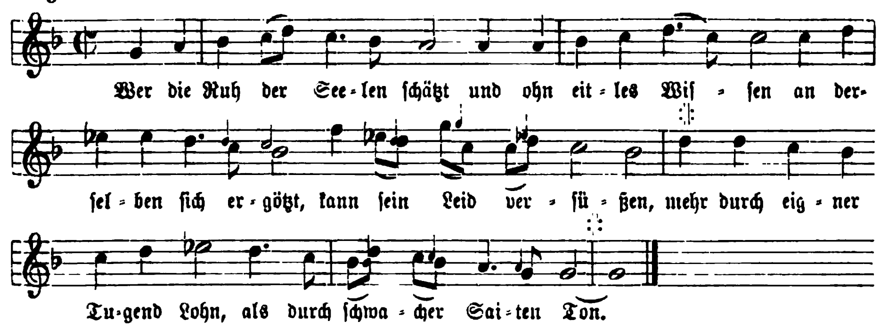
---

[1]) Vgl. Fischer, a. a. O. II. S. 356. Koch-Lauxmann, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VIII. S. 192 u. a.

[2]) Nicht einmal die Form bei Vopelius, die ihm doch ebenfalls vorlag und die in den Leipziger Kirchen damals gewiß nicht unbekannt war (noch Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 37 hat sie so gesetzt) hielt Bach hier für angemessen. Und daß ihn ein richtiges Gefühl leitete, davon kann sich jetzt jeder selbst überzeugen. Man hat gegenwärtig in den meisten größeren Städten Deutschlands alljährlich Gelegenheit, in der Karfreitagsvesper die Matthäus-Passion zu hören. Versetze man sich denn einmal hinein in die das Gotteshaus bis auf den letzten Platz füllende, in tiefster Andacht dasitzende Gemeinde; die Erzählung von Petri Verleugnung hat alle aufs tiefste ergriffen, weil alle „der Sünde Petri sich bewußt sind;" eine unbeschreiblich weihevoll-ernste Stimmung zittert durch aller Herzen: würde denn da ein Chor es über die Lippen bringen, unsre Melodie in der alten Form in diese Stimmung hineinzusingen? Dem Musiker erscheint das unmöglich, selbst unter der Voraussetzung, daß das Tempo so langsam genommen würde, als es musikalisch nur irgend angeht — was übrigens, beiläufig bemerkt, unsern Restauratoren gar nicht einmal angenehm sein könnte, da sie einen „lebhafteren Choralgesang" vor allem wünschen —, und auf den mitfühlenden Hörer müßte es fast wie ein Schlag ins Gesicht wirken. — Was aber im größten Werk kunstmäßiger Kirchenmusik nicht an seiner Stelle wäre, das gehört auch nicht in den Gemeindegesang, und es ist nicht wohlgethan, es ihm oktroyieren zu wollen.

ziehung hat. — Im folgenden weisen wir noch einige Tonsätze über die Melodie für den Kirchenchor nach. Bach hat sie mehrmals behandelt: 1. sein Satz in der Matthäus-Passion. Nr. 48, von dem schon die Rede war, steht auch in den Choralges. Ausg. 1832. Nr. 121. S. 70 und bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 307. S. 107; 2. als Schlußchoral der Kantate „Ich armer Mensch, ich armer Sünder", zu Str. 6 („Bin ich gleich von dir gewichen"), Choralgesänge 1832. Nr. 95. S. 56. Erk, a. a. O. I. Nr. 137. S. 91; 3. in der Mitte der Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren", zu Str. 2 („Jesu, mein Hort und Erretter") des Liedes „Jesu, meiner Seelen Wonne", Choralges. 1832. Nr. 233. S. 135. Erk, a. a. O. I. Nr. 138. S. 91; 4 als Schlußchoral der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal 2c.", bei Erk, a. a. O. II. Nr. 308. S. 107. 5. auch der Satz von Joh. Friedr. Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 37 ist bereits genannt. 6. von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 151. S. 174.[1])

Wer die Ruh der Seelen schätzt. Choral. Dieses Lied und seine eigene Melodie von Christian Anton Phil. Knorr v. Rosenroth erschien in dessen „Neuem Helicon mit seinen Neun Musen. Das ist: Geistliche Sitten-Lieder 2c. Nürnberg, Joh. Jonathan Felßecker 1684. Nr. II. S. 3. 4, wo die Melodie im Original lautet:
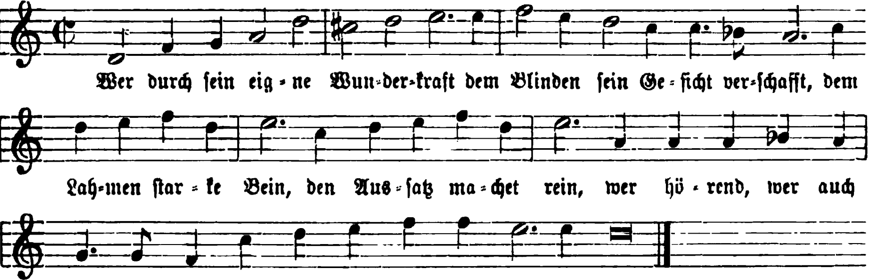


König, Harm. Liederschatz 1737. 1767. S. 292 nahm diese Weise in ausgeglichener Form und mit den in kleinen Noten angedeuteten Abänderungen auf, und nach ihm brachte sie auch noch Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 682, aber nicht zum Originaltext, sondern auf das Lied „Nun das alte Jahr ist hin" übertragen.

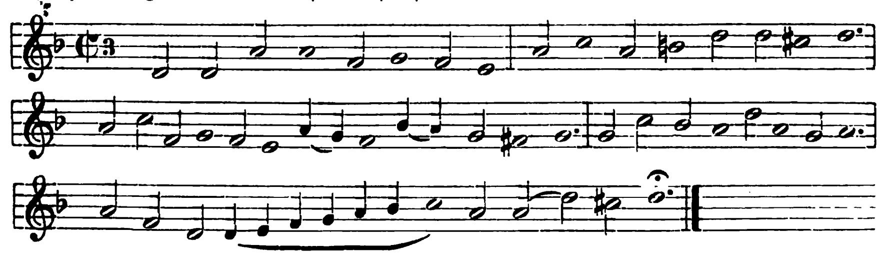
---

[1]) Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 481. S. 691 steht noch ein Satz von „F. R." d. i. Friedrich Riegel, in dem die Melodie in quantitierenden Rhythmus umgesetzt, also zur „Schwungweise" gemacht ist. Das beweist, daß man auch da, wo man nicht geneigt ist, die jetzige kirchliche Form als berechtigt anzuerkennen, doch nicht für notwendig erachtet, auf Schöps Fassung zurückzugehen, vielmehr auf anderem Wege derselben vorbei zu kommen sucht, weil man sie offenbar nicht für kirchlich angemessen hält.

Wer durch sein eigne Wunderkraft, Choral. Dieses Adventslied von dem Königsberger Dichter Georg Weissel erschien zuerst mit einem Tonsatz von Johann Eccard in den „Preussischen Fest-Liedern". I. Teil. Nr. V, dem es aber wahrscheinlich für diese Sammlung erst unterlegt wurde, nach dem er vorher mit anderem Text als Gelegenheitsgesang gedient hatte.[1]) In den Kirchengesang kam jedoch das Lied nicht mit der Melodie Eccards, sondern mit der folgenden Weise von Johann Sebastiani im Königsb. G.-B. von Reusner 1675. S. 29:



Doch wurde Lied und Weise nur in den späteren Ausgaben des genannten Gesangbuchs von 1690 und 1702 fortgepflanzt, dann gingen sie ab. — Auch eine zweite Melodie, die Peter Sohren für unser Lied erfand und in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack &c." 1683. Nr. 24. S. 28 bekannt machte, ist über diese ihre Quelle nicht hinaus gekommen. Diese Weise ist:
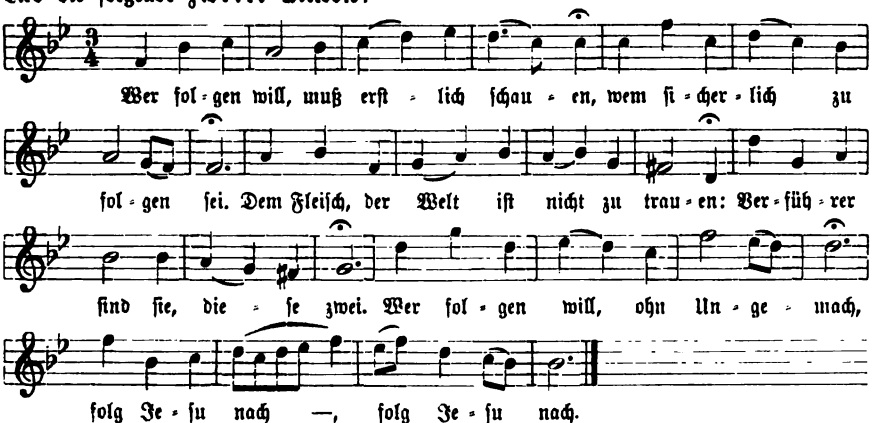


Wer folgen will, muß erstlich schauen, Choral. Das Lied von der Nachfolge Christi von Dr. Jakob Hieronymus Lochner („Amyntas II." bei den Blumengenossen) erschien im „Poetischen Andachtsklang". Nürnberg 1673. 1691. Nr. 71. S. 400 („CXLIV. Betrachtung") mit einer ersten eigenen Weise von Johann Löhner, die aber nicht weiter bekannt wurde und in ihrer arienmäßigen Haltung für den Kirchengebrauch nicht geeignet war.[2]) — Bei seiner Auf-

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 447. Müller, Die musik. Schätze der Bibliothek zu Königsb. 1870. S. 157. Wackernagel, Kirchenlied. I. S. 732—735. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 122. 123.
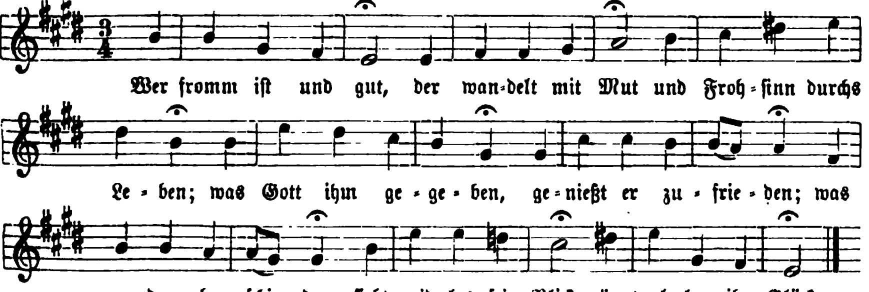
[2]) Diese Melodie ist mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 2761. S. 203.

nahme in das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 433. S. 621 erhielt das Lied die folgende zweite Melodie:



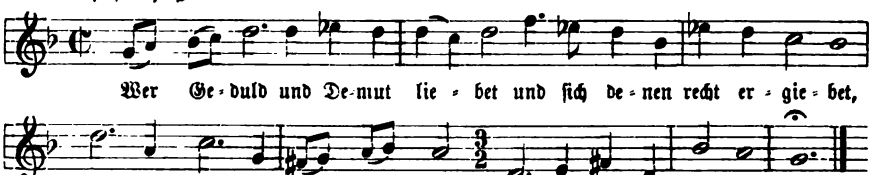
Sie wurde jedoch nur in der Ges.-Ausg. dieses G.-B.s 1741. Nr. 950. S. 632. 1771. Nr. 950. S. 600. 601 erhalten und später von Blumhardt, Sammlung älterer, meist unbekannter Choräle und Melodien zu Kirchenliedern &c. I. Abtl. Nr. 1—100. Melodien zu 3—6 zeil. Liedern. Stuttg. 1843, und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 607. S. 280. 281 nochmals aufgenommen. König 1738 verwies das Lied auf „Wer nur den lieben Gott läßt walten", wobei dann, wie in der Freylinghausenschen Weise, der Refrain „folg Jesu nach" wiederholt werden muß.

Wer fromm ist und gut, Choral. Dieses fein Lied von der „Glückseligkeit der Tugend" legte H. G. Demme, Neue Christliche Lieder. 1799. Nr. 40. S. 58. 59 der Melodie „Was quälet mein Herz" (vgl. den Art.) unter, weil man in der rationalistischen Zeit Johann Flitners Lied nicht mehr brauchen konnte. Mit der entlehnten Melodie erlangte Demmes armselig-platte Reimerei mit dem geistvollen Refrain „O Menschen, seid gut!" weite Verbreitung und begeisterte die damaligen Melodienmacher sogar zu eigenen Melodien für dasselbe. Wenigstens eine dieser neuen Melodien von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 431. S. 196 mag hier stehen; sie lautet:

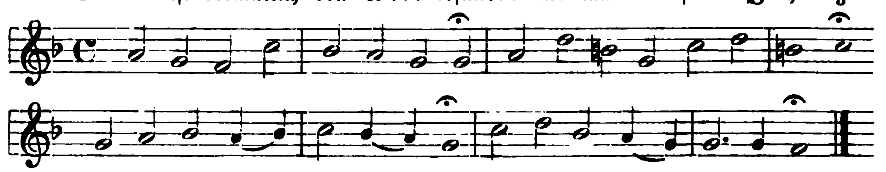


ist aber nur noch einmal bei Karow, 460 Choralmelodien, vierstimmig für die Orgel ꝛc. Dorpat 1848 wieder abgedruckt worden. Vgl. auch noch den Art. „Wen seh ich allhier“.

Wer Geduld und Demut liebet, Choral. Das Lied von „Geduld und Demuth“ des Herzogs Anton Ulrich v. Braunschweig-Wolfenbüttel findet sich noch in der Gegenwart in nicht wenigen Gesangbüchern und wird nach einer der Melodien von „Sollt es gleich bisweilen scheinen“ gesungen. Von drei oder vier eigenen Melodien, die es erhalten hat, sind zwei gar nicht und zwei nur in ganz beschränktem Kreise bekannt geworden. — Die erste eigene Weise von der Herzogin Sophie Elisabeth erschien zugleich mit dem Liede im „Christ Fürstlichen Davids-Harpfen-Spiel.“ Nürnberg MDCLXVII (1667). S. 135; sie heißt:
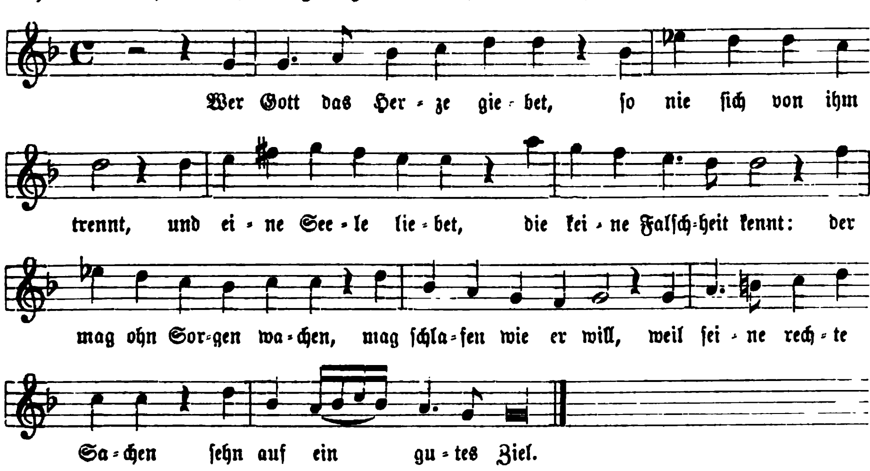


— Eine zweite Melodie in dreiteiligem Takt trat im Dresdner Kirchen- und Hauß-Buch 1694. Nr. 271 hervor, ohne jedoch irgend welche Beachtung zu finden. — Die folgende dritte Melodie aus Witts Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 559. S. 310 ist vermutlich von Witt erfunden und lautet in seiner Zeichnung:
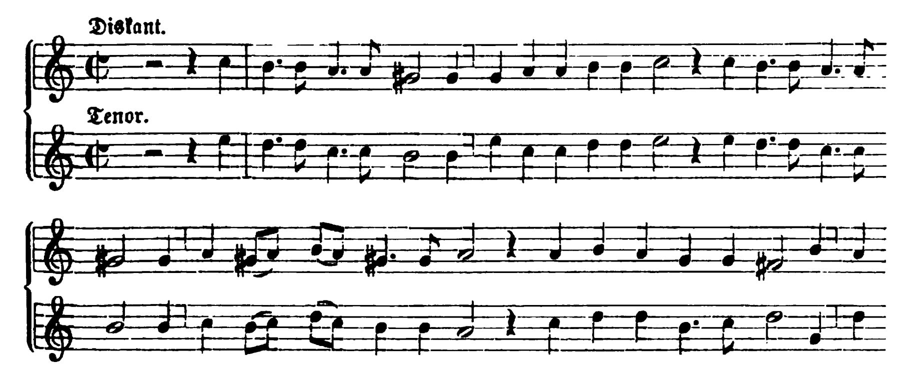


Sie ist weiter aufgenommen bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 291 (die hier S. 284 stehende Weise „Treuer Vater, deine Liebe“ (vgl. den Art.) kommt in der Anfangszeile mit unsrer Melodie überein); im G.-B. der französischen Gemeinde zu Frankfurt a. M. 1740, und bei Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 102. — Noch eine vierte Melodie stand in den älteren Choralbüchern des Fürstentums Lippe von Pustkuchen 1810 und Dresel 1834, sowie im Lemgoischen G.-B. von 1830.

Wer Gott das Herze giebet, Choral. Martin Opitz' Lied aus seinen „Deütscher Poëmatum Anderer Theil.“ Breslau 1629. S. 420. Nr. XI der „Oden oder Gesänge“ wurde zuerst von Andreas Hammerschmidt zu einem kunstmäßigen Tonsatz in den „Dialogi“. 2ter Teil. Dresden 1645. Nr. XIV

benützt. — In den Kirchengesangbüchern, die das Lied aufnahmen,[1]) wurde es auf die Melodie „Herzlich thut mich verlangen" verwiesen, wie es scheint zuerst im Lüneb. G.-B. 1686. 1694. S. 755 und in der Praxis piet. melica 1690. S. 1106. 1698. S. 815 ꝛc., und dies ist auch seine kirchliche Weise geblieben, der gegenüber die eigenen Melodien, die es in der Folge erhielt, nicht aufgekommen sind. Von diesen eigenen Weisen ist die erste und älteste die von Johann Weichmann, Sorgenlägerin 1648, 1ten Teil, Nr. 1, welche heißt:
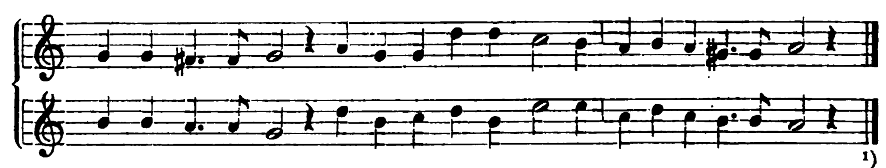


— Eine zweite und dritte Melodie erschienen zusammen als Diskant und Tenor eines vierstimmigen Satzes in der St. Gallischen Seelen-Music von Huber 1682. S. 268, und wurden in den späteren Ausgaben dieses Gesangbuchs so miteinander vertauscht, daß der Diskant zum Tenor, und dieser zum Diskant desselben Tonsatzes gemacht wurde. Diese beiden Melodien sind:
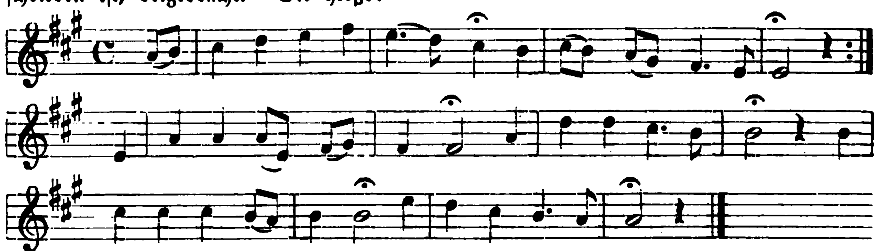


---

[1]) Vgl. die Nachweise über seine Verbreitung bei Mützell, Geistliche Lieder. 17. Jahrh. I. 1858. Nr. 156. S. 197 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 358.
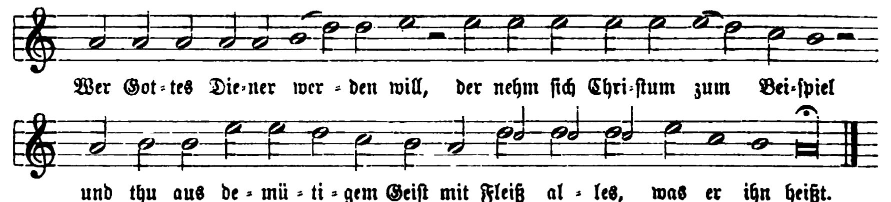


[1]) — Dretzels Ch.-B. 1731. S. 411 brachte eine vierte Weise und bezeichnete sie in seiner Rubrik „Nürnberg“ als „dessen Orts Melodie“; aber sie hat so durchaus weltlichen Charakter,“[2]) daß sie kirchlich unmöglich sein dürfte. — Die folgende fünfte Melodie hat Zahn aus einem Mskr.-Ch.-B., das von dem Schulmeister Joh. Heinr. Reinhardt zu Uettingen im Bayr. Kreis Unterfranken 1754 geschrieben ist, beigebracht. Sie heißt:



und wäre vielleicht, falls je eine eigene Weise für das Lied notwendig erachtet werden sollte, noch am ehesten geeignet, diese zu werden.

Wer Gottes Diener werden will, Choral. Dieser „Lehrgesang“ von Michael Weisse[3]) erschien im ersten Gesangbüchlein der Böhm. Br. 1531. Bog. K. Bl. IXa. b. mit einer eigenen Melodie, die in der rhythmisch verbesserten Zeichnung der Ausg. von Horn 1544. Bl. CXXXVII heißt:
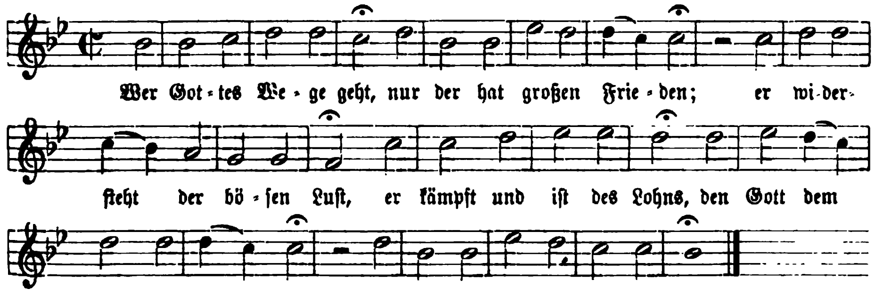


[1]) Zahn, Melodien III. Nr. 5451. S. 423 hat darauf hingewiesen, daß der Tenor dieses Satzes fast ganz mit der Mel. „Ist das nicht zu beklagen“ von Andr. Hammerschmidt bei Rist, „Neue Musicalische Katechismus Andachten.“ Lüneb. 1656. Nr. 22 übereinkommt. Diese Melodie hatte Peter Sohren in der Frankf. Praxis 1668. Nr. 659 auch schon zu dem Liede „Wie lange soll es werden“ (vgl. den Art.) umgebildet, und das Württ. Groß Kirchen-G.-B. von 1711 verwendete sie zu „Ist Gott für mich, so trete.“

[2]) Zahn, Melodien III. Nr. 5432. S. 417 weist auf „Mozarts Zauberflöte“ hin, und wirklich kommt die Weise in ihren beiden Anfangszeilen fast wörtlich mit dem bekannten Papagenoliedchen überein und erinnert auch in ihrem Fortgang ganz bedenklich an dieses.

[3]) Vgl. das Lied bei Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 94. S. 143. 144 und Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 367. S. 314. 315.

Sie blieb jedoch unsrem Liede, das übrigens im deutschen Kirchengesang nicht gebraucht worden ist (nur niederdeutsch kommt es im Magdeb. Enchiridion 1542 einmal vor), nicht erhalten, sondern wurde im großen Brüder-G.-B. 1566. Bl. 210 dem andern Lied Michael Weisses „Kehr um, kehr um, du junger Sohn" (vgl. den Art. im Nachtrag) zugeteilt, während unser Lied fortan nach der deutschen Weise „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst" gesungen werden sollte.[1])
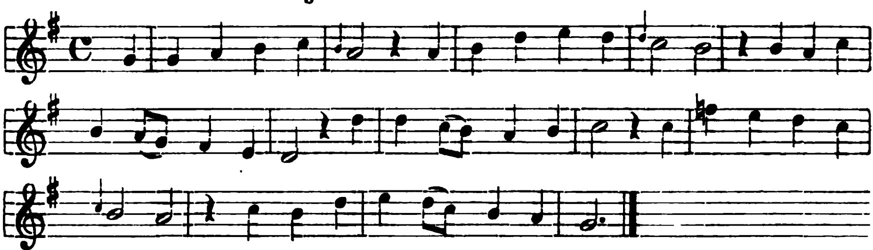
Wer Gottes Wege geht, Choral. Gellerts Lied „Der Weg des Frommen", das XXXIV. in den „Geistlichen Oden und Liedern." Leipzig 1756, hat ein Metrum, das bis dahin nicht kirchenüblich und für das darum eine kirchliche Weise nicht vorhanden war. Es hat aber in den Gesang- und Choralbüchern der rationalistischen Periode mehr als zehn neue eigene Melodien erhalten und ist überdies noch so umgearbeitet worden (z. B. im Kurpfälzischen G.-B. 1785 rc. Nr. 237. S. 311), daß es auch nach den Weisen des Metrums „O Gott, du frommer Gott" gesungen werden konnte. Von allen eigenen Melodien des Liedes sind hier jedoch nur drei zu verzeichnen. Die erste und wichtigste unter diesen, die eigentliche Kirchenmelodie des Liedes, ist die Weise von Joh. Adam Hiller, aus dessen „Fünf und zwanzig neuen Choralmelodien zu Liedern von Gellert." Leipz. 1792. Nr. 20 und Ch.-B. 1793. Nr. 107. S. 48, wo sie heißt:
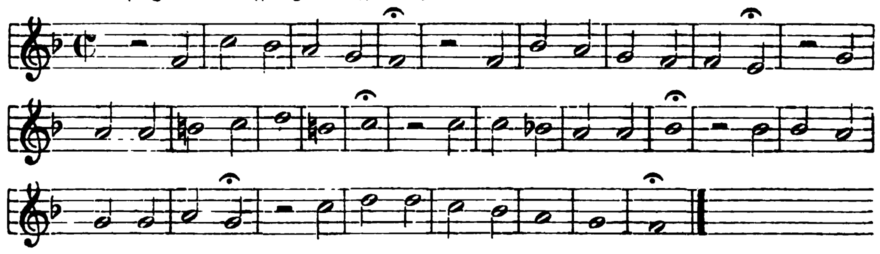


Sie steht zunächst in allen sächsischen Choralbüchern, die Hiller folgen, wie Bauriegel 1735, Geißler 1836, Steglich 1845, Mooser 1861, Gast 1867 u. a.; dann auch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 126a. S. 317; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 107. S. 71; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 736. S. 330; Stolze, Hannovr. Ch.-B. 1834. Nr. 239. S. 171 (aber irrtümlich Quanz zugeschrieben); Hentschel, Ch.-B. 1840. 1859 rc. Nr. 185. S. 109; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1244. S. 940; K. E. Hering, Ch.-B. 4. Aufl. (1874). Nr. 163. 164. S. 48 (in zwei verschiedenen Fassungen, von denen die eine irrtümlich mit „Quanz", die andere, stark abweichende als in „Dresden" bräuchliche bezeichnet

[1]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 349. Anm. zu Nr. 75.

ist), u. a. — Die zweite Melodie von Joh. Joachim Quanz erschien in dessen „Neuen Kirchen-Melodien zu denen geistlichen Liedern rc. Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodien können gesungen werden.“ Berlin 1760. Nr. 21. S. 52. Sie lautet im Original:



und war schon in den „Melodien zu den Gesängen des neuen Schleswig-Holst. G.-B.s 1785 zum Liede Dr. Joh. Andr. Cramers „Ich will mein ganzes Herz“ verwendet, wurde aber hauptsächlich durch Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 193. S. 218 bekannt. Sie findet sich weiter bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 126b. S. 318; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 109. S. 38. II. Nr. 608. S. 277; Hering, Allg. Ch.-B. 1825, auch noch im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 660. S. 249 (irrtümlich mit „1773“ bezeichnet). In leichterer Umbildung hat sie auch Egli, Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien. Zürich 1789—1829. Nr. XXXIV. S. 116—119, in einschneidenderer Kittel im Ch.-B. für Schleswig-Holst. 1803. Nr. 83. S. 97 („Ich will mein ganzes Herz“) verwendet, und letztere Variante ist bei G. Chr. Apel, Schleswig-Holst. Mel.-Buch 1817 und Ch.-B. 1832, sowie bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1272. S. 541 fortgepflanzt worden. — Eine dritte Weise zu unsrem Lied hat Justin Heinrich Knecht 1792 geschrieben und in seinem Ch.-B. 1799. Nr. LVI. S. 65 in folgender Fassung veröffentlicht:
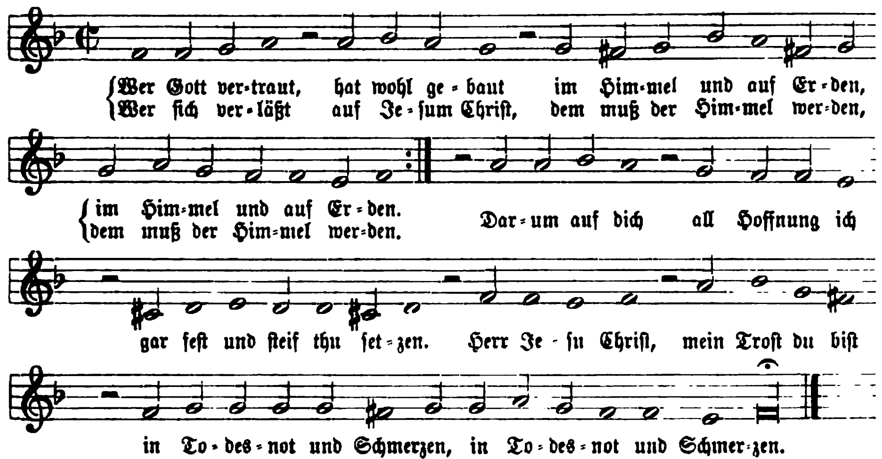


Er nahm sie dann auch noch in das von ihm bearbeitete Bayr. Ch.-B. von 1820. Nr. 159. S. 214 hinüber; weiter aber ist sie nicht mehr gekommen.[1])

---

[1]) Alle übrigen Melodien des Liedes haben keine Beachtung gefunden und sind über ihre Quellen nicht hinaus gekommen. Es sind folgende: 4. von Joh. Friedr. Doles, Melodien zu Gellerts Geistl. Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig rc. Leipzig 1758. S. 6; 5. von Joh. Adam Hiller, Choralmelodien zu Gellerts

Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut, Choral. Die erste Strophe dieses allgemein bekannten Liedes, dessen Anfangsworte sprichwörtlich im Volksmund leben,[1]) erschien in Joachim Magdeburgs „Tischgesengen" 1572, und wird darum ihm als Verfasser zugeschrieben. Zwei weitere Strophen, die mit der ersten zusammen das kirchliche Lied bilden, sind zuerst aus dem G.-B. des Seth Calvisius von 1597 bekannt.[2]) Der ersten Strophe hatte Joachim Magdeburg in den „Christlichen vnd Tröstlichen Tischgesengen, mit Vier Stimmen ꝛc. Durch Joachimum Magdeburgium, Gardelebensem. (Am Schluß:) Gedruckt zu Erffurdt, durch Georgium Bawman, Im Jar 1572" (Vorr. „Datum Erffurdt in meiner Herberg zur gülden Distel, Anno 1571. den 21. Maij") als einem Tischgesang „Sambstag zu Abendt" einen Tonsatz beigegeben, dessen Diskant die kirchlich giltige eigene Melodie des Liedes geworden ist. Sie lautet im Original bei Magdeburg:
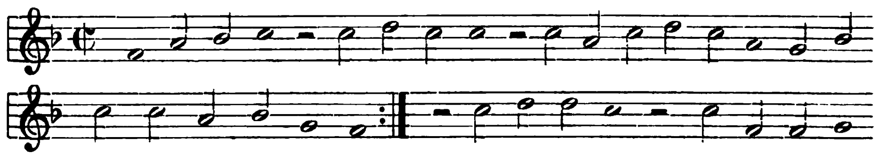


Geistl. Oden und Liedern ꝛc. Leipzig 1761. Nr. 9 (eine andere Weise als die oben verzeichnete; vgl. auch den Art. „Wie lieblich winkt sie mir"); 6. von Siegfried Christoph Stötzer im Neuen Bremischen reform. Psalm- und Gesangbuch 1767. Nr. 280. S. 229; 7. im Züricher G.-B. 1787 ꝛc. Nr. 160. S. 214—217 und im zugehörigen Ch.-B. (Partitur) 1788. Nr. CLX. S. 71—72; 8. im Nürnb. Ch.-B. („Ein Hundert vier und vierzig Neue Choralmelodien ꝛc.") 1810. S. 174; 9. die Weise von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 300. S. 136. — Interessenten finden auch diese Melodien jetzt zusammen gedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1087—1095. S. 293—295.
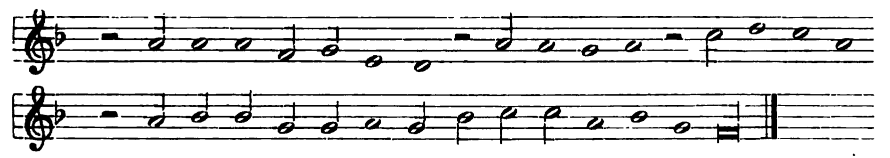
[1]) Nach Wetzel, Anal. hymn. II. S. 715 standen diese Worte „an einem Kirchenfenster zu Nordhausen mit der Jahrzahl 1592." Vgl. Bunsens Allg. G.-B. 1838. S. 861. Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. I. Vorr. S. XII. Koch-Lauxmann, Geschichte des Kirchenlieds. 3. Aufl. VIII. S. 373. 374.

[2]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 1213. 1214. S. 1042; unter Nr. 1215. S. 1043 zwei andere Zusatzstrophen aus dem Eisl. G.-B. 1598, die aber keinen Eingang fanden. Rambach, Anthol. II. S. 211. Mützell, a. a. O. III. Nr. 576. S. 1040. 1041. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 358. 359.
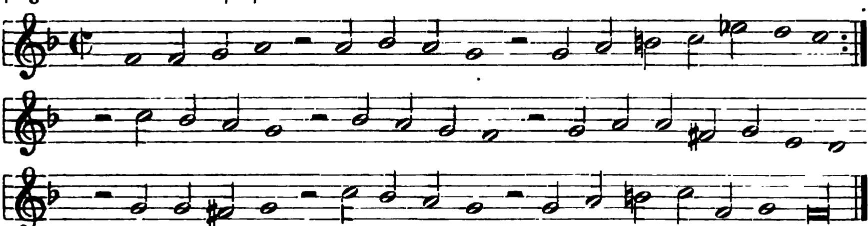
Ihre Verbreitung belegen wir mit folgenden Nachweisen: Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. C. 1598. Nr. CIII. 1612. 1622. S. 467—472; Eisl. G.-B. 1598. Nr. CLXVI; Prätorius, Mus. Sion. IV. 1607. Nr. XIV. VIII. 1610. Nr. XII; Demantius, Threnodiae 1620. S. 119; Schein, Kantional 1627. Bl. 333; Goth. Cant. sacr. II. 1648. 1655. S. 8; Erhardi, Figural-G.-B. 1659; Dresdn. G.-B. 1656. 1676. S. 602 rc.; Stenger, Erf. G.-B. 1663; Quirsfeld, Geistl. Harfenklang 1679; Vopelius, Leipz. G.-B. 1682. S. 551; Sachsen-Weißenf. Ges.- und Kirchenbuch 1714. S. 45—47 (am 4. Advent nach der Predigt); Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 525. S. 290. 291; Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 173. S. 85; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 589; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 291; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1166. S. 786. 1771. Nr. 1166. S. 747; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 78; Reimann, Ch.-B. 1747; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 496; Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 179. S. 133; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 223b. S. 181; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 154. S. 78. 79; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 164; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 195. S. 220; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 175. S. 81 („verbessert" (?) durch Weglassen der Wiederholungen; ihm folgten die Sächs. Ch.-BB. von Hering 1825, Hartmann 1828, Geißler 1836 u. s. w.); Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 269. S. 230. 231; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 307. S. 172; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 861. S. 381; Blüher, Ch.B. 1825. Nr. 235. 236. S. 173. 174; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 406. S. 195; Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 472. S. 392; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 151. S. 139; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 429. S. 289 u. a. — Des weiteren verzeichnen wir an Tonsätzen über die Melodie für den Chor: 1. den von Calvisius 1597 bei Zahn, Melodien V. Nr. 8207b. S. 56; 2. den von Erhard Bodenschatz 1608 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 343. S. 509. 510; 3. den von Joh. Herm. Schein 1627 bei Ritter, Brandenb. Ch.-B. 1859. Nr. 406. S. 195; 4. den von Seb. Bach, Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 137. S. 81, und 5. den von Joh. Gottfr. Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 861. S. 381.[1]) — In dem schon erwähnten Tonsatz bei Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. C. 1598. Nr. CIII war der folgende Tenor verwendet:



[1]) Zur dritten Strophe unsres Liedes „Dein tröst ich mich ganz sicherlich" hat Joh. Eccard 1597 einen fünfstimmigen Satz über die Mel. „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" geschrieben. Derselbe ist neu gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 128. S. 124. 125 und bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 136. 137.



Diese Tenorstimme, von der Zahn meint, sie sei „eine bessere Melodie als der Diskant“ und es sei daher „zu verwundern, daß sie nicht allgemein als Hauptmelodie angesehen und benützt“ wurde, erschien als zweite eigene Weise unsres Liedes im Zürcher G.-B. von Raphael Egli 1599. S. 268 und war auch in einem Baseler G.-B. von 1659 als Hauptmelodie in den Tenor gelegt. Weiter scheint sie sich nicht verbreitet zu haben.[1]) — Für sein G.-B. von 1640. Nr. 197. S. 493 schrieb Johann Crüger, anknüpfend an die Melodie bei Magdeburg noch die folgende dritte Weise für das Lied:



Sie ist durch die Praxis piet. melica 1648—1702 und die Frankf. Praxis 1656. S. 821. 1668. S. 1001. 1680. Nr. 576. S. 720. 1693. Nr. 900. S. 1026 und 1700 in weiteren Kreisen bekannt und z. B. in Preußen — Königsb. G.-B. von Reusner 1675. 1690. Reinhardt-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 197. S. 140. 141; Ritter, Preuß. Ch.-B. 1856 (das dortige G.-B. 1887. S. 411 jedoch läßt das Lied jetzt nach „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ singen) — die kirchliche Melodie geworden. Weiter findet sie sich noch bei Speer, Choral-G.-B. 1692; im Straßb. G.-B. (Bischweiler) 1695. 1713; dann bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 503. S. 551. 552 und Zionsharfe 1855. I. Nr. 400. S. 184; Layriz, Kern I. Nr. 124. S. 77; im Hermannsburger Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 661. S. 250; im neuen Hannovr. Mel.-Buch von Hille 1886 u. s. w.
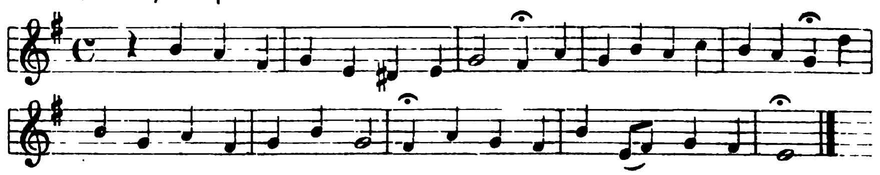
Wer hat den Glauben, dessen Früchte, Choral. Das Lied Dr. Joh. Andr. Cramers war in den rationalistischen Gesangbüchern ziemlich verbreitet. Es

[1]) In Zürich muß sie übrigens bekannt gewesen sein, da sie Christoph Murer in seinem geistlichen Spiel „Ecclesia Edessaena Mesopotamica afflicta etc. in form einer commedi ꝛc.“ Actus 4. Scena 3 als Einlage hat singen lassen. Aus Murers Stück hat sie Dr. Willibald Nagel in den Monatsh. für Musikgesch. 22. Jahrg. 1890. S. 75 mitgeteilt. Vgl. auch Bächtold, Gesch. der deutschen Litteratur in der Schweiz 1892. S. 380. 381 und Anmerkungen S. 102—104.

hat allein für das Württ. G.-B. 1791. Nr. 383. S. 200 drei eigene Melodien erhalten: die erste in dem „Wirtemb. vierst. Ch.-B. Stuttg. 1792. Cotta. Nr. 137. S. 119 vermutlich von Joh. Wilh. Keßler, dem Bearbeiter dieses Buchs; die zweite von dem Kollaborator Göz in Lauffen 1797 bei Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CCXXXIII. S. 247 — doch sind diese beiden Weisen nicht weiter beachtet worden —, und die dritte von Justin Heinr. Knecht selbst. Die letztere heißt in dessen Ch.-B. 1799. Nr. LXXXIX. S. 99:



und fand noch weiter Aufnahme im Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 155. S. 210 und im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 273. S. 103. — Eine vierte Weise erschien in Kittels „Vierstimmigen Chorälen mit Vorspielen. Zum allgemeinen, sowie zum besonderen Gebrauch für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen." Altona 1803. Nr. 144. S. 190, wo sie lautet:
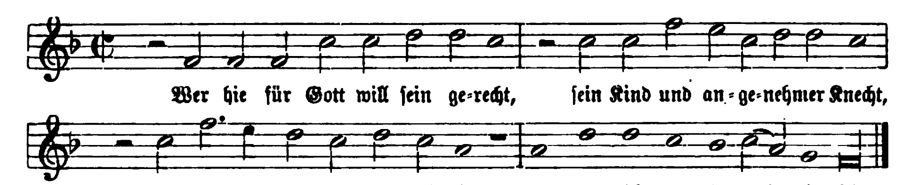


Sie ist in den beiden späteren Schlesw.-Holst. Choralbüchern von G. Chr. Apel (Choral-Mel.-Buch 1817 und Ch.-B. zum Schlesw.-Holst. G.-B. 1832) fortgepflanzt worden und hatte schon vorher auch in die „Sammlung christlicher Lieder und Gesänge mit Melodien ꝛc." Elberfeld 1810 Aufnahme gefunden. — Noch eine fünfte Melodie hat Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 454. S. 206 für das Lied geschrieben; sie ist über diesen ihren Fundort nicht hinausgekommen.[1])

Wer hie für Gott will sein gerecht, Choral. Das Lied „vom wahren Glauben, der allein selig macht und thätig ist durch die Liebe, Wider die Heuchler und Maulchristen" von Nikolaus Hermann erschien in den „Sontags Euangelia vber das gantze Jar, in Gesenge verfasset ꝛc." Wittenberg 1560. Bog. X8a bis Y2a mit der eigenen Melodie von Hermann, die er in den „Historien von der Sindfludt ꝛc." Wittenberg 1562. Bl. Nvjb zugleich auf sein Lied „Freut euch, ihr Christen alle gleich" übertrug:
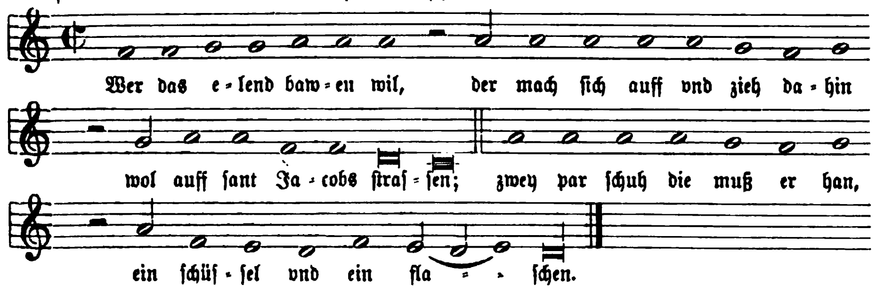
---

[1]) Man findet die angeführten, aber, weil sie kirchlich bedeutungslos geblieben sind, nicht mitgeteilten Melodien abgedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 771. 773. 775. S. 206. 207.



Da das Lied nur geringere Verbreitung erlangte und später ganz aus dem Gebrauch verschwand, wandte man die Melodie auf verschiedene andere Lieder an. Schon die „Kirchen Gesäng ꝛc. durch M. Euchar. Zinckeisen." Frankf. a. M. 1584 gaben sie dem Lied „Ein wahrer Glaub Gottes Zorn stillt" bei; Barth. Gesius, Geistliche Lieder 1607. III. S. XXXIb hatte sie zu „Da bei dem Herrn versammelt war"; Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Melchior Vulpius, G.-B. 1609, und noch Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 106. S. 58 zu „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott", Demantius, Threnodiae 1620 und das Goth. Cant. sacr. III. 1648 und 1657 zu „O Herr, bis du mein Zuversicht" und Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 197 zu „Du heilige Dreifaltigkeit". In neueren Choralbüchern findet man die Weise noch bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 56. S. 24; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1049. S. 491 und Volckmar, Hess. Ch.-B. 1865. v. Tucher giebt sie mit dem Tonsatz von Mich. Prätorius 1610, und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 588. S. 862 mit dem fünfstimmigen Satz von Christoph Demantius 1620.
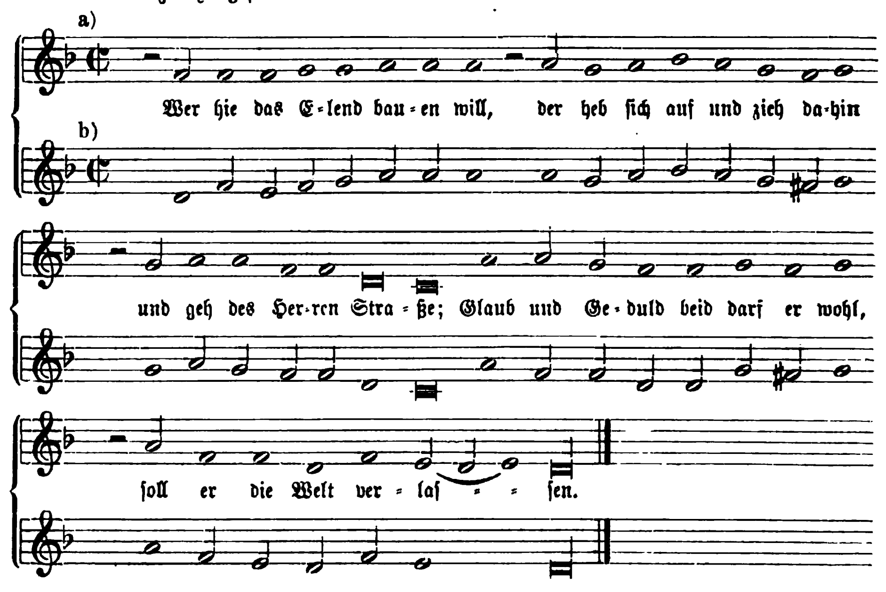
Wer hier das Elend bauen will, Choral. Der Pilgergesang der ursprünglich nach San Jago di Compostella wallfahrenden, im 14. und 15. Jahrhundert aber in aller Herren Ländern als „Fahrende" und Bettler umherziehenden Jakobsbrüder,[1]) das alte Jakobslied ist zuerst aus dem Münchner Cod. germ. mon. 809. Bl. 61a—63b bekannt,[2]) und seine Melodie, der „Thon von sant Jacob" lautete bei Forster, Frische Liedlein. V. 1556. Nr. 44:



[1]) Man erinnere sich an das schöne Gedicht „Der Waller" von Ludwig Uhland. Verschiedene Nachrichten über die Jakobsbrüder hat Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. S. 721. 722 zusammengestellt.

[2]) Vgl. Des Knaben Wunderhorn II. S. 329. Uhland, Volkslieder Nr. 302. Wackernagel, Kirchenlied II. Nr. 1246. S. 1009. 1010. Böhme, a. a. O. S. 719. 720 u. a.

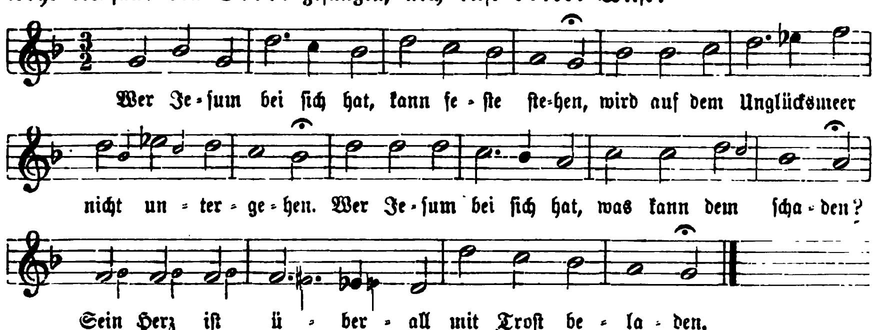
In der Reformationszeit wurde dieses beliebte Wallfahrtslied verschiedentlich umgebildet („christlich gebessert")[1]) und kam so samt seinem „Thon" in die evangelischen Gesangbücher, in denen es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fast allgemein verbreitet war. Auch in den Kantionalen der Harmonisten im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts war die Weise samt dem Lied noch erhalten, von da ab aber verschwanden beide nach und nach aus dem Gebrauch. Wir geben die Melodie a) so, wie sie im Beerwaldschen G.-B. 1552. Bl. 285 und im Babstschen G.-B. 1553. 1561. II. Nr. 63 im evangelischen Kirchengesang zuerst aufgetreten, und b) so, wie sie in demselben bei Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CLXXXVII zuletzt gestaltet war:



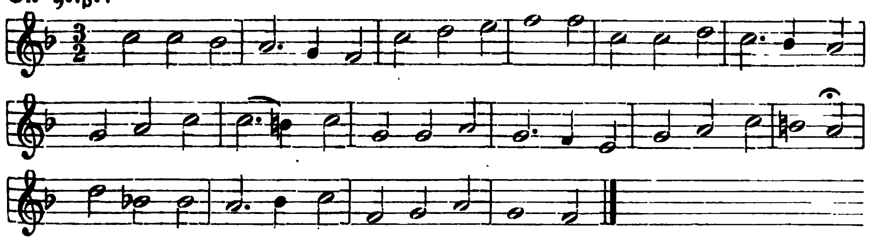
Wer Jesum bei sich hat, kann feste stehen, Choral. Dieses ziemlich verbreitete Lied erschien in den ersten Gesangbüchern (G.-B. Wesel, Luppius 1692. S. 149; Schleusinger G.-B. 1692. S. 79), die es brachten, anonym; daher war man anfänglich im Zweifel, ob man es Christoph Sonntag, der es besonders liebte und in seinen Kreisen bekannt machte, oder dem Rektor Christian Friedrich Connow an der Schule zu Tangermünde, der es in seinem „Himmelflammenden Jesus-Lob." Wittenberg 1704. S. 129 herausgab, zuschreiben solle. Jetzt gilt

[1]) Acht solcher Umbildungen findet man bei Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 582—589. S. 531—542, darunter die des Johannes Zimmermann (Xylotectus) aus dem Zürcher „Nüw gsangbüchle" ꝛc. 1540. S. CCXXXIX. Vgl. auch Hoffmann v. Fallersl., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3te Ausg. 1861. Nr. 100. S. 216 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 359. 360.

Connow als der Verfasser.[1]) Von 10 eigenen Melodien, die für das Lied bekannt sind, haben es sieben daktylisch und nur drei jambisch behandelt, und doch wäre das letztere sein wirkliches Metrum. Seine erste Weise erschien im Meiningenschen G.-B. 1693. Nr. 503, fand aber keine Verbreitung und allein im Darmst. G.-B. 1699 und bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 372. 4te Mel. noch Aufnahme. Die zweite Melodie aus Störls Ch.-B. 1710. 1721. Nr. 162 und vermutlich von Störl erfunden, steht dort in dreiteiligem Takt, aber König, a. a. O. 3te Mel. und Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 499 setzen sie in geraden Takt um. Bei Störl Nr. 162 erscheint als „Andere Melodie" und wohl ebenfalls von Störl gesungen, noch diese dritte Weise:
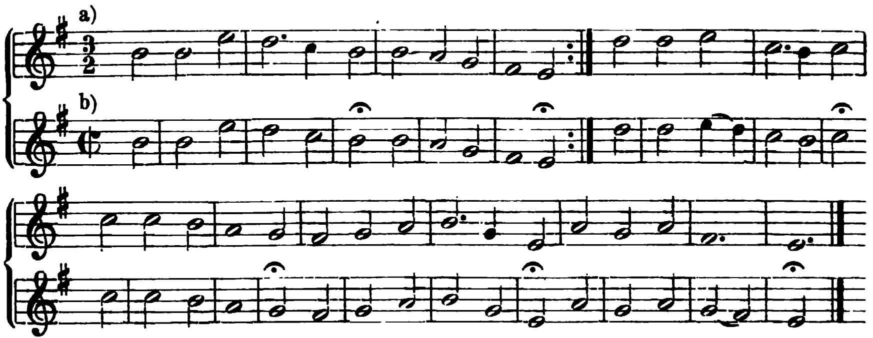


Sie wurde mit den in kleinen Noten angedeuteten Änderungen bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 463 aufgenommen, ferner im Mühlhäuser Mel.-Buch 1834, und hat hier und in Württemberg, wo sie im Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 24. S. 23 in der Originalfassung Störls bei dem Liede „Es jammre, wer nicht glaubt" von Phil. Friedr. Hiller steht, kirchliche Geltung. Außerdem findet sie sich auch noch bei Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 287a. S. 191 u. a. — Die eigentliche Kirchenmelodie des Liedes ist jedoch die folgende vierte, die von Zahn bis jetzt zuerst aus „Neu verbessert Christliches G.-B. ꝛc. für die Kirchen der obern Grafschaft Hanau ꝛc." Straßburg (1695. Vorr. von Mag. Adam Sellius dat. „Buchsweyler den 18. Jan. 1695." 1707). 1713. Nr. 299 nachgewiesen ist. Sie heißt:



[1]) Vgl. Wetzel, Hymnop. III. S. 222. IV. S. 77. Schöber, Liedersegen. 1769. S. 167. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 360. 361. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 186.

und ist mit manchen Varianten (öfters auch in geradem Takt) so verbreitet, wie die folgenden Nachweisungen zeigen: Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 350. S. 209; Telemann, Ch.=B. 1730. Nr. 155. S. 78; Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 462. 464; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 371. 3te Mel.; Stötzel, Ch.=B. 1744. Nr. 357. 1777. Nr. 227; Nicolai, Ch.=B. 1765. Nr. 208. S. 150; Doles, Ch.=B. 1785. Nr. 178; Klein, Ch.=B. 1785. Nr. 159. S. 81; Kühnau, Ch.=B. II. 1790. Nr. 227. S. 252; Umbreit, Ch.=B. 1811. Nr. 308. S. 173; Schicht, Ch.=B. 1819. II. Nr. 439. S. 199; Layriz, Kern II. Nr. 341. S. 117; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 590. S. 272; Ritter, Ch.=B. für Brandenb. 1859. Nr. 407. S. 196; Volckmar, Ch.=B. Op. 100. 1863; Flügel, Mel.=Buch 1863; Anding, Ch.=B. 1868. Nr. 473. S. 393; Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1250. S. 944; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 287b. S. 191 u. a. Bei Stötzel,[1]) Klein, Kühnau, Umbreit und Schicht stand die Melodie in geradem Takt, die neueren Choralbücher dagegen sind auf den originalen Dreitakt wieder zurückgegangen. — Durch den Einfluß des Hillerschen Choralbuchs hat in Sachsen eine fünfte Melodie Geltung erlangt, die aus einem Mskr.=Ch.=B. zum Dresdner G.=B. 1727 von Karl Heinr. Ebelt. Dresden 1760 zuerst bekannt ist und auch im Mskr.=Ch.=B. von G. A. Homilius sich findet. Sie heißt a) im Original von 1760, b) in der gangbaren Fassung bei Hiller, Ch.=B. 1793. Nr. 153. S. 70.
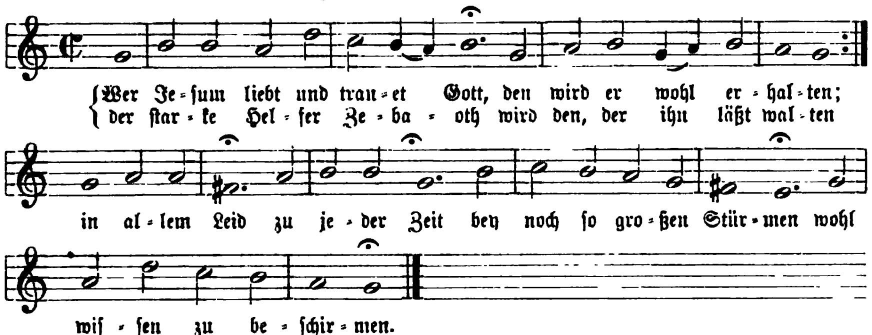


und ist in allen sächsischen Choralbüchern, die Hiller folgen: bei Hartmann 1828, Geißler 1836, Steglich 1845, Gast 1867 u. a. fortgepflanzt. Außerdem steht sie noch bei Schicht, Ch.=B. 1819. I. Nr. 146. S. 52; Hering, Choral=Mel.=Buch zum Wend. G.=B. Bautzen 1858. Nr. 195, und Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1252. S. 945.[2])

---

[1]) Dölker, Geistliche Lieder. 10. Aufl. 1892. Nr. 138. S. 208 bringt die Melodie mit Varianten aus Stötzel 1744, überschreibt aber irrtümlich: „J. G. Chr. Störl, 1744."
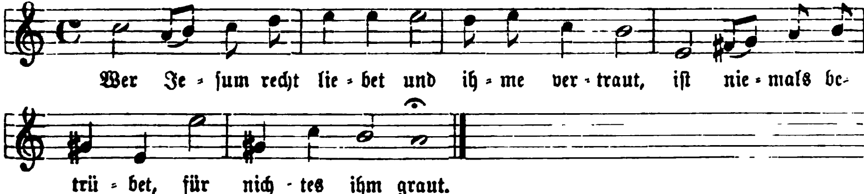
[2]) Die weiteren Weisen, die für unser Lied noch vorhanden sind, haben keinen Eingang erlangt und sind jetzt nicht mehr bekannt. Es sind: 6. die Mel. aus dem Melodienheft zur „Herzens=Music" (Schönberger G.=B.) Leipz. 1727. Nr. 80; 7. die von Joh. Samuel Welter bei Bayerdörffer, Ch.=B. für Schwäbisch=Hall. 1768. S. 87; 8. die aus dem Mskr.=Ch.=B.

Wer Jesum liebt und trauet Gott, Choral. Dieses Vertrauenslied eines unbekannten Verfassers war in den älteren Gesangbüchern — Meininger G.-B. 1693. 1697. S. 776. Goth. G.-B. 1699. S. 376. Halberst. G.-B. 1712. Nr. 998. S. 1148 u. a. — immer auf die Weise „Was Gott thut, das ist wohlgethan" verwiesen, und nach ihr wird es auch heute noch gesungen. — Eine eigene Melodie erhielt das Lied bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 365. S. 215. 216, welche im Original lautet:



Sie wurde aufgenommen bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 372; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 140. S. 70; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 295. S. 166; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 791. S. 352. 353; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 795. S. 365 (zum Lied „Ein Christ, ein tapfrer Kriegesheld"); Volckmar, Ch.-B. für Hessen-Kassel 1865 u. a.

Wer Jesum recht liebet und ihme vertraut, Choral. Das nur wenig bekannt gewordene Lied des Herzogs Anton Ulrich v. Braunschweig erschien im „Christ Fürstl. Davids Harpfen-Spiel 1667. Nr. 34 mit einer ersten eigenen Melodie der Herzogin Sophie Elisabeth in dieser Form:

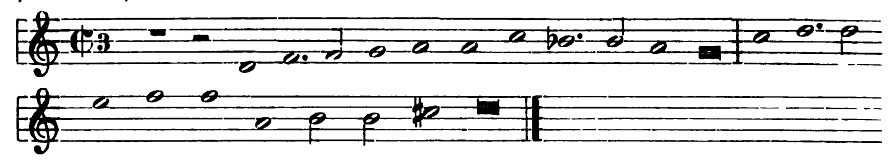


Sie fand allein in das Meining. G.-B. von 1693 Aufnahme und kam auch, nachdem sie König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 241. 1te Melodie aus ihrem
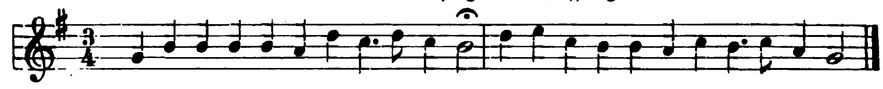
---

des Schulmeisters Angles in Ulm (1775). 1787. S. 104; 9. die bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 243. S. 182, auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1251. S. 945 abgedruckt, und 10. die in Kahles Preuß. Ch.-B. Königsb. 1846. Nr. 174, die nur noch Ritter, Preuß. Ch.-B. 1856 wiederholt hat. Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1040. 1041. 1044. 1045. 1046. 1048. 1049. S. 280—283.

widerhaarigen Rhythmus in den dem amphibrachischen Vers besser entsprechenden dreiteiligen Takt umgesetzt hatte, nicht weiter. — Die Frankf. Praxis, die das Lied fortpflanzte, brachte 1676. Nr. 273. 1693. Nr. 275. S. 324. 1700 die folgende zweite Weise von „J. S.“ d. i. Johann Schober, einem damaligen Frankfurter Musiker:
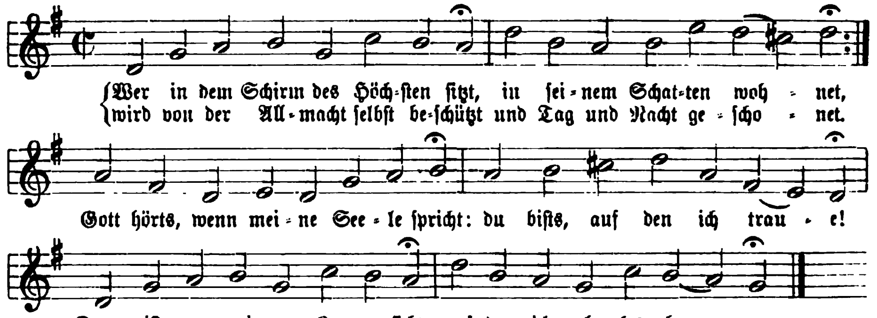


Eine dritte Melodie, wahrscheinlich von König, steht in dessen Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 241. 2te Melodie in folgender Fassung:
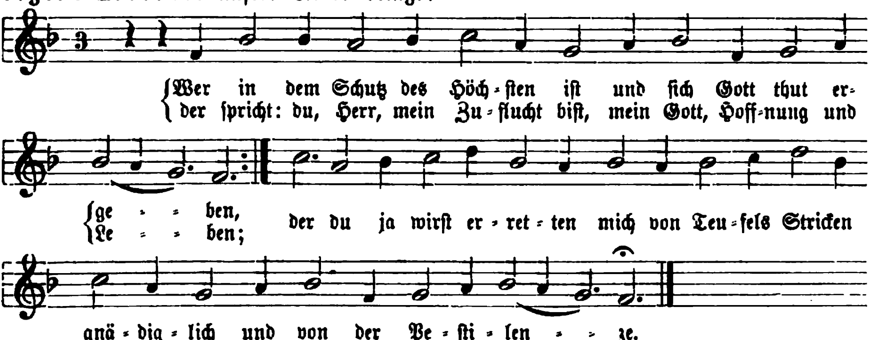


Auch diese beiden Weisen haben in andern Sammlungen keine Aufnahme gefunden.

Wer in dem Schirm des Höchsten ist, Choral. Dieses Lied über den 91. Psalm erschien im Straßb. G.-B. 1648. S. 141 mit der Überschrift: „Eine andere Composition. Im Thon: Erzürn dich nicht, o frommer Christ. M. Elias Schad.“ Diese Überschrift nimmt auf das Psalmlied Sebald Heydens „Wer in dem Schutz des Höchsten ist“ (vgl. den Art.) Bezug, dem gegenüber das vorliegende neue Lied im Kirchengebrauch nicht aufzukommen vermocht hat. Wo es gesungen wurde, scheint dies nach der angegebenen Weise geschehen zu sein. Erst zu einer Umarbeitung unsres Liedes von Jorissen „Wer in dem Schirm des Höchsten sitzt“, in dessen „Psalmen Davids neu übersetzt und in Reime gebracht“ (1798). Neue verb. Aufl. Elberfeld 1806, brachte das Elberfelder G.-B. der Reformierten 1853. S. 112 eine eigene Melodie:



die aber offenbar der bekannten Freylinghausenschen Weise „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet“ entnommen und bis jetzt auch nicht weiter verbreitet worden ist.

Wer in dem Schutz des Höchsten ist, Choral. Sebald Heydens Psalmlied über den 91. Psalm, das auch jetzt noch viel verbreitet ist, hatte in seinem ältesten Druck: „Der XCI. Psalm, Wie ein Christ in sterbßleufften sich tröften soll. Zu Nürmberg gepredigt durch Vitum Dietrich. M.D XLIIII“ mit der Überschrift: „Der XCI. Psalm Dauids, gesangs weyß in der Melodey Auß tiefer not. Durch Sebald Heyden,“[1]) den Hinweis auf eine Kirchenmelodie mit bekommen, die seitdem auch die seinige geblieben ist.[2]) Die älteren Gesangbücher teilten dem Liede verschiedentlich auch andere Melodien zu,[3]) und auch die Weise, welche Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1610. VIII. Nr. XIII und Nr. XVI als eigene Melodie unsres Liedes bringt:



ist dies, da sie in etwas anderer Fassung bei Schott, Psalm vnd Gesangbuch 1603. S. 238 bereits zu „Ach lieben Christen, seid getrost“ verwendet war, im strengsten Sinne genommen nicht.[4])
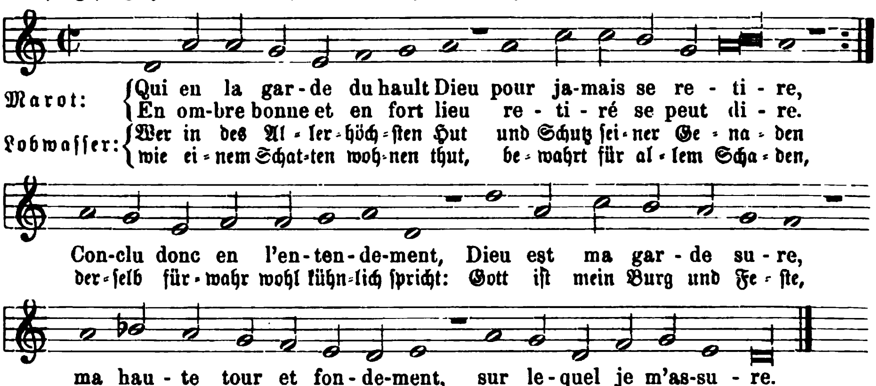
[1]) Vgl. Riederer, Abhandlung x. 1759. S. 282. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 188. Ders., Kirchenlied I. S. 756. III. Nr. 604. S. 556. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 162. S. 258–260.

[2]) Wenn daher Ritter, Ch.-B. für Magdeb.-Halberst. 1856. S. XIX; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 361 u. a., den Angaben des Alt Dresdn. G.-B.s Nr. 510, des Alt Magdeb. G.-B.s Nr. 852 und des Revid. Porst Nr. 319 folgend, die Melodie „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ für unser Lied allegieren, so ist dies der kirchlichen Tradition nicht ganz entsprechend.

[3]) So die Parallele von „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“ aus Joh. Walthers Chor-G.-B. 1524. Nr. VIII, vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 234. S. 122; das Goth. Cant. sacr. III. 1648. 1657. S. 258–260 die Parallele „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ aus dem Zwickauer Gesangbüchlein. 1525. E. IV.; Demantius, Threnodiae 1620 die Straßb. Weise „Gott ist so gut dem Israel“ aus Köphls G.-B. 1530. Bl. 38; die Harm. hymn. scholae Gorlicensis. 1599 eine Umbildung der Weise „Laß uns folgen Sankt Pauli Lehr“ aus dem Nürnb. G.-B. von G. Dietrich 1573. Nr. 14 zu „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ bei Sylvester, Hymnor. oeconom. 1583. Libr. II. Nr. 55.

[4]) Zahn, Melodien III. Nr. 4522. S. 105 hat aus einem fränkischen handschr. Ch.-B. des 18. Jahrh. noch eine Melodie beigebracht, welche allein eine wirklich eigene Weise unsres Liedes zu sein scheint. Doch ist sie nicht bekannt geworden und hat auch kaum den musikalischen Wert, der dies wünschenswert machen würde.

Wer in des Allerhöchsten Hut, Choral. Dieses Lied ist Ambrosius Lobwassers deutsche Übersetzung des Psalmliedes von Marot über den 91. (oder früher dort 90.) Psalm im französisch-reformierten Liedpsalter. Mit dieser Übersetzung kam in Lobwassers Psalter. Leipzig 1576. Bog. Gg VIa bis Hh IIb, auch die französische Melodie, die in den „Cinquante psaulmes de Dauid... traduictz en vers francois par Clement Marot et mis en musique à voix de contrepoinct egal consonnante au verbe par Loys Bourgeois, à quatre parties. Lyon, chez Godefroy et Marcelin Beringen. 1547" zuerst erschienen und ohne Zweifel von Bourgeois erfunden war,[1]) in den deutschen Kirchengesang herüber. Diese Melodie heißt in ihrer originalen Fassung:
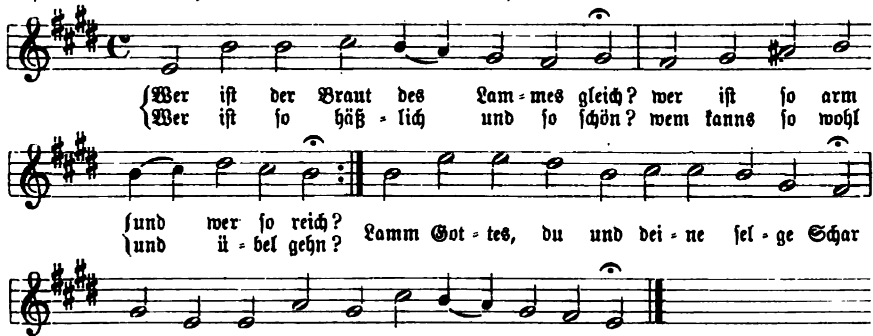


Sie steht in deutschen Gesang- und Choralbüchern: in „Geistlich Kleinod". Leipzig 1588. 1591; Calvisius, Hymni sacri. 1594 und Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. LXII; Eislebener G.-B. 1598 (zu „Herr Jesu Christ, allein du bist"); Prätorius, Mus. Sion. IV. 1607. Nr. XXXIII; Bodenschatz, Harm. ang. Cant. Eccles. 1608; Görlitzer G.-B. von Buchwälder 1611 und Breslauer Kirchen- und Hauß-Music 1644. S. 634; Stiphelius' G.-B. 1612; Leipz. G.-B. von Ritzsch 1627. S. 582; G.-BB. Erfurt 1620. 1621; Hannovr. G.-B. 1652 ꝛc. Lüneb. G.-B. 1661; Janus, Passion. melicum 1663; in den Hessen-Kasselschen G.-BB. 1711. 1775 zu „Als Jesus Christus sterben wollt"; ebenso

---

[1]) Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 624. 628. 635. 648 sieht in dieser Melodie eine bloße Umbildung der Straßburger Weise von 1525 „O Herre Gott, begnade mich", die allerdings dem Marotschen Psalmlied in den ersten Editionen des französischen Liedpsalters. Straßburg 1539. 1542. 1545 und Genf 1542 beigegeben war. Allein seine eigene Gegenüberstellung beider Melodien, a. a. O. I. S. 635. 636 beweist, daß Zahn recht hat, wenn er dieselbe als eine neue Weise betrachtet, die er nur irrtümlich aus einer zu späten Quelle, dem Liedpsalter „Geneve, Crespin 1551. S. 190" herleitet. Vgl. Zahn, Melodien III. S. 501 und VI. S. 519. Douen, a. a. O. I. S. 628 giebt die erste Zeile der Melodie schon aus dem Genfer Psalter von 1542.

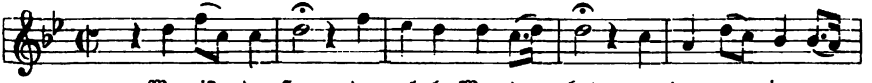
Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 409. S. 172; Grosheim, Ch.-B. 1819; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 15. S. 11; Volckmar, Hess. Ch.-B. 1865; Elberf. Unions-G.-B. 1824. 1836. Nr. 116. S. 129. 130 (zu „Bedrängter Seelen Zuversicht"); Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1246. S. 941. 942 u. s. w.

Wer ist der Braut des Lammes gleich, Choral. E. G. Woltersdorfs Lied (Evang. Psalmen. 1767. Nr. 142: „Die Kirche Christi, ein Wunder. (Hohel. 1, 5)" ist weniger in kirchlichen Gesangbüchern, als in den Liedersammlungen der Pietisten verbreitet, die lieber sich selbst als die Kirche als „Braut des Lammes" betrachten. Es wird gewöhnlich auf die Melodie „Wie schön ist unsers Königs Braut" (vgl. den Art.) verwiesen.[1]) Die folgende eigene Melodie unsres Liedes brachte das Elberf. G.-B. der Reformierten 1853. S. 242:



doch ist sie noch nicht weiter bekannt geworden, obwohl sie der entlehnten Weise vorzuziehen wäre.[2])
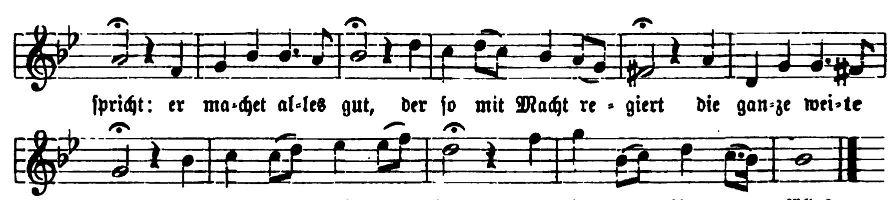
Wer ist der Herr, der alle Wunder thut, Choral. Dieses Lied des Weimarischen General-Superintendenten Dr. Johann Wilhelm Baier erschien zuerst anonym im Gothaischen G.-B. 1699. S. 580.[3]) Im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 476. S. 682 erhielt es folgende erste eigene Melodie:



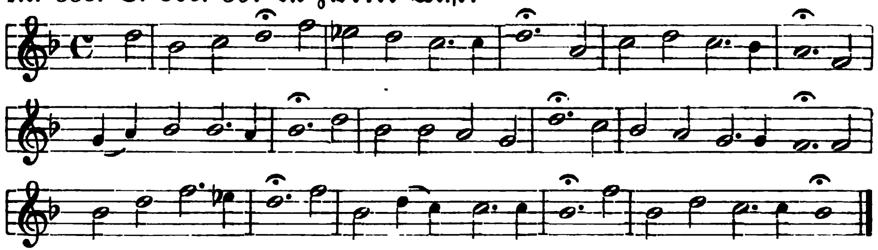
[1]) Diese Weise hat z. B. das Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 385. S. 350 als „Eigene Melodie" unsrem Liede beigegeben. Dölker, Geistl. Lieder mit Melodien. 10. Aufl. 1892. Nr. 134. S. 202 verwendet für dasselbe eine andere Melodie von „Wie schön ist unsers Königs Braut" aus Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 335, ohne deren Herkunft zu kennen.

[2]) Bei Zahn, Melodien II. Nr. 2662. S. 173 findet man noch eine weitere Melodie von dem elsässischen Pfarrer F. A. Ihme 1867, aus dessen „Halleluja". 1875. Nr. 202 u. 1888. Nr. 217; sie wird sich jedoch zu kirchlichem Gebrauch kaum eignen.

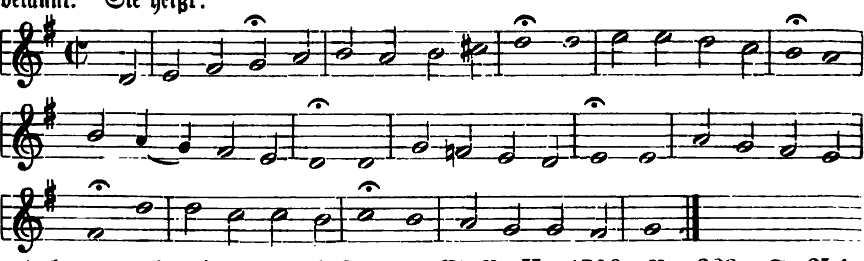
[3]) Dagegen setzte das Weimarische G.-B. 1762. Nr. 812. S. 566. 567 den vollen Namen des Verfassers „D. Joh. Wilh. Baier" darunter. Vgl. auch Rambach, Anthol. IV. S. 46. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 361.



die in diesem G.=B. Ges.=Ausg. 1741. Nr. 1035. S. 960. 691. 1771. Nr. 1035. S. 655 und in der Mel.=Ausg. (1799) sich erhielt. Sonst findet sie sich auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 292. 2te Mel.; **Kocher**, Zionsharfe 1855. I. Nr. 686. S. 313; Brähmig, Ch.=B. 1859. Nr. 244. S. 181 und Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1249. S. 943. 944. — Nur ein Jahr danach erschien dann bei Witt, Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 555. S. 306. 307 die zweite Weise:
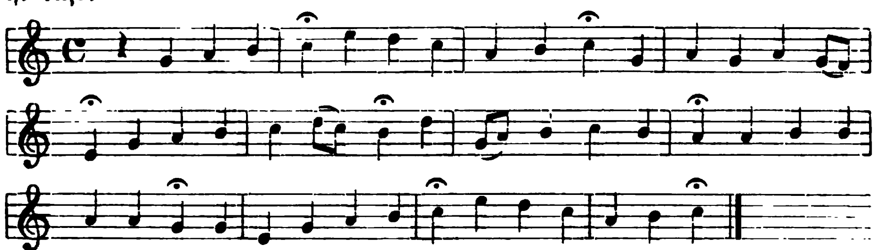


die so starke Anklänge an die Freylinghausensche hat, daß man versucht ist, beide nur für die verschiedenen Bearbeitungen eines gemeinsamen, bis jetzt aber nicht aufgefundenen Originals zu halten. Diese zweite Melodie bringt König, a. a. O. an erster Stelle; außerdem steht sie bei Klein, Ch.=B. 1785. Nr. 185. S. 94; Umbreit, Ch.=B. 1811. Nr. 309. S. 174; Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 1196. S. 510; Hering, Allg. Ch.=B. 1825; Anding, Ch.=B. 1868. Nr. 474. S. 394 und Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1247. S. 942. 943. — Eine dritte Melodie ist aus Joh. Dan. Müllers Hessen=Han. Ch.=B. 1754. Nr. 520 zuerst bekannt. Sie heißt:
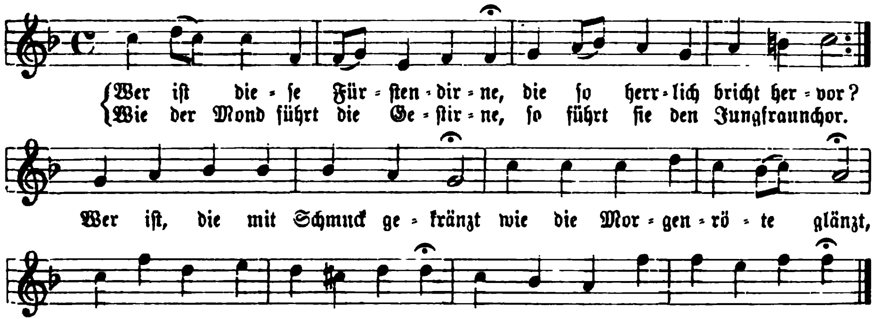


und kommt noch weiter vor bei Kühnau, Ch.=B. II. 1790. Nr. 229. S. 254; Weimar, Ch.=B. 1803. Anh. Nr. 127. S. 318. 319; Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 1195. S. 510; Hering, Allg. Ch.=B. 1825 und Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1248. S. 943. — Noch eine vierte Melodie aus des Kantors

Joh. Matth. Rempt Vierst. Ch.-B. Weimar und Jena (1799) und 1802. S. 41 ist diese:



die jedoch nur im Weimarischen Ch.-B. von Töpfer 1864 erhalten war, während ein dortiges Melodienheft der Gegenwart („Melodien der Lieder des Gesangbuchs für die evang. Landeskirche im Großherzogtum Sachsen." Eisenach, o. J. Kirchner. Nr. 152. S. 40) die Wittsche Melodie bringt.

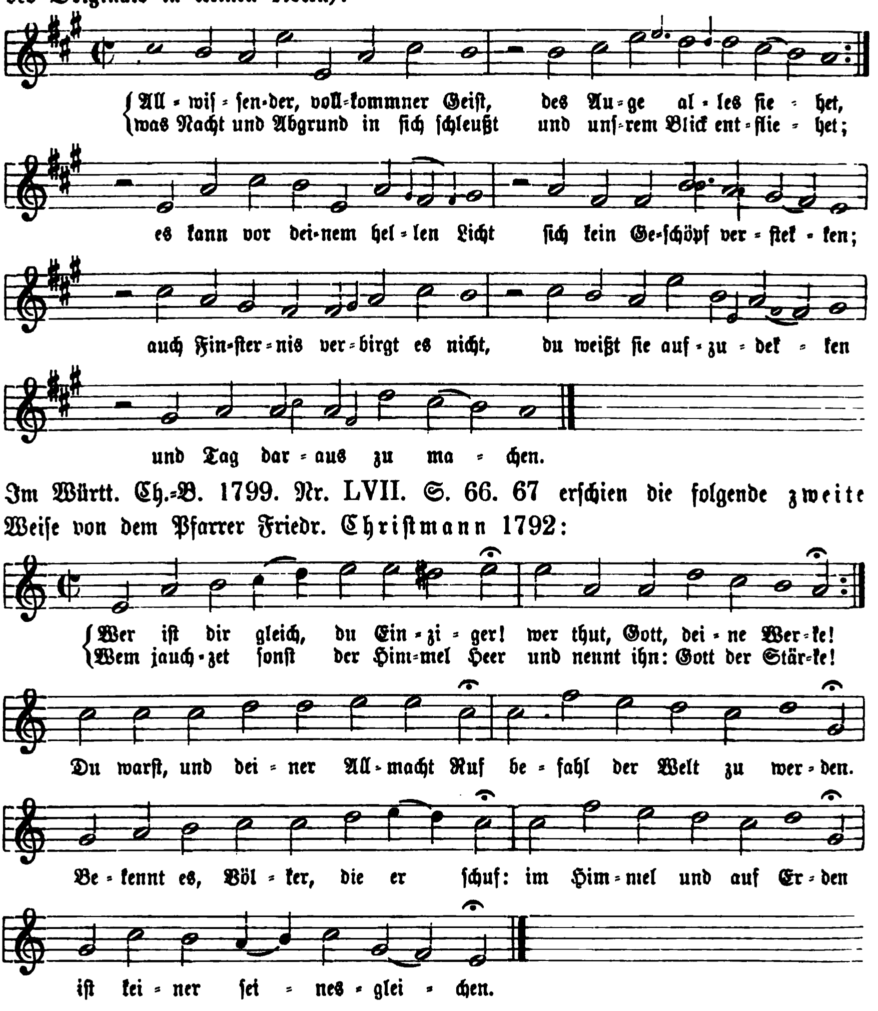
Wer ist diese Fürstendirne, Choral. Das Lied von Ahasverus Fritzsch, („Hundert und Ein und Zwanzig Neue Himmel-süsse Jesus-Lieder ꝛc." Jena 1675. S. 220), das kein Kirchenlied ist, wird gewöhnlich auf die Melodie „Werde munter, mein Gemüte" verwiesen. Im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 605. S. 878. 879 erhielt es die eigene Melodie:



die aber nur in diesem G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1263. S. 856. 1771. Nr. 1263. S. 814, sowie in der Mel.-Ausg. von Grosse (1799) forterhalten wurde. Die „Melodeyen zu der Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder." Halle 1767. S. 78, die ja keinerlei kirchliche Rücksichtnahme mehr kannten, übertrugen diese Weise auf „Freu dich sehr, o meine Seele" (!).

Wer ist dir gleich, du Einziger, Choral. Das in der rationalistischen Zeit um seiner großen Worte willen beliebte Lied Dr. Balthasar Münters brachte bei seinem Erscheinen in des Verfassers „Geistlichen Liedern" 1773. S. 14 eine erste eigene Melodie von Johann Adolf Scheibe (vgl. den Art.) mit, die im Zürcher G.-B. 1787. Nr. 49. S. 76. 77 zu dem Liede „Allwissender,

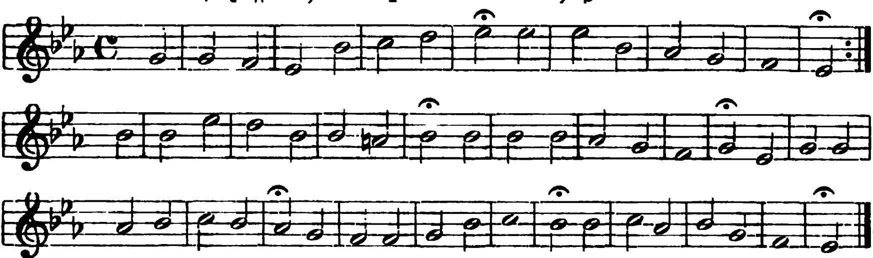
vollkommner Geist" Verwendung fand und bis 1853 Geltung hatte. Im Zürcher Ch.-B. (Partitur). 1788. Nr. XLIX. S. 30 heißt sie (unter Andeutung des Originals in kleinen Noten):



Im Württ. Ch.-B. 1799. Nr. LVII. S. 66. 67 erschien die folgende zweite Weise von dem Pfarrer Friedr. Christmann 1792:

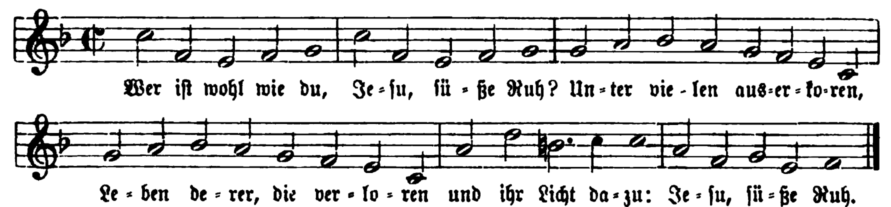
der mit ihr zeigen wollte, daß er auch noch im phrygischen Ton zu setzen verstehe. Darum interessierte sie auch Schicht, der sie in sein Ch.-B. 1819. III. Nr. 1222. S. 523 aufnahm, aber das Chroma vor der 7ten Note beseitigte, um seinerseits ebenfalls zu zeigen, daß er dem württembergischen Pfarrer in Kenntnis der alten Tonarten doch noch über sei. In ballhornierender „Ver-böserung", wahrscheinlich durch Kocher, stand diese Weise auch noch in den „Vierst. Gesängen". Stuttgart 1825. Nr. 133. S. 244. 245 und im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 133. S. 55.

— Eine dritte Melodie bei Wiegand, Hessen-Kass. Ch.-B. 1844. Nr. 210. S. 166 und Volckmar, Hess. Ch.-B. Op. 165. 1865 heißt:
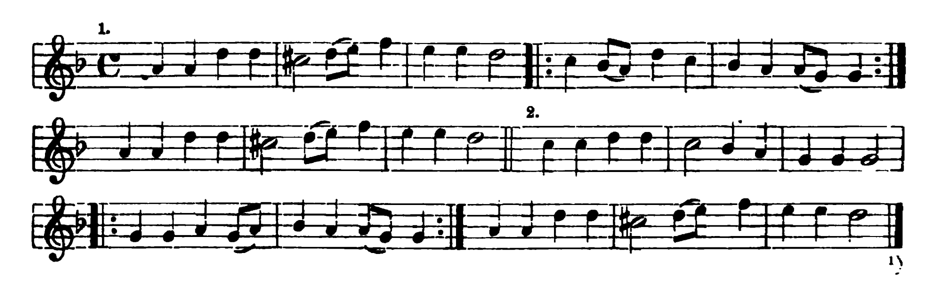


Wiegand hatte in seinem Register S. 213 bei dieser Melodie bemerkt: „Schb. G.-B." d. i. Schaumburgisches Gesangbuch; er wollte damit wohl nur sagen, daß er sie aufgenommen habe, weil das Lied in diesem Gesangbuch, das er ebenfalls zu berücksichtigen hatte, stehe. Volckmar machte dann daraus die Melodieüberschrift: „Aus dem Schaumburgischen um 1750", und Münters Lied war doch erst 1772 erschienen.

Wer ist wohl, wie du, Choral. Joh. Anastasius Freylinghausen hatte dieses sein Lied, eines seiner besten und schönsten, in seinem G.-B. I. 1704. Nr. 66. S. 89. 90 auf die Melodie „Seelen-Bräutigam" verwiesen, und sie ist auch die kirchliche Weise des Liedes geworden und bis zur Stunde geblieben: die eigenen Melodien, die hervortraten, vermochten ihr gegenüber nicht aufzukommen. Zwei der letzteren sind schweizerischen Ursprungs: die eine von Joh. Ludwig Steiner, Neues G.-B. 2ter Teil. Zürich 1735. Nr. CVIII. S. 360 bis 363, die andere von Johann Schmidlin, Singendes und spielendes Vergnügen reiner Andacht. Zürich 1758. Nr. CXCVIII S. 728. 729. Beide waren von Anfang an nicht als Kirchenmelodien gemeint, sondern der Hausandacht bestimmt. — Eine dritte Melodie ist folgende von Joh. Balthasar Reimann in seinem Ch.-B. Hirschberg 1747. Nr. 37:



— Eine vierte Weise von dem Kantor Karl Dankegott Kretschmar in Olbernhau (dem Vater Dr. Hermann Kretschmars in Leipzig), aus dessen „11 Neuen Choralmelodien zu Liedern des Dresdner G.-B.s Leipz. 1853. Nr. 11, ist für eine Einteilung des Liedes bestimmt, bei der je zwei Strophen zusammengezogen werden; sie lautet:



Werlin (Werlinus), Johann, aus Oettingen im Ries, gab als Musikdirektor und Kollege an der lateinischen Schule zu Lindau am Bodensee zwischen 1640 und 1650 die folgenden Sammelwerke geistlicher Musik heraus, weil ihn vielleicht die Lorbeeren seines älteren Kollegen Clemens Stephani (vgl. den Art.) nicht schlafen ließen:

1. Melismata sacra, deo ter opt. max. publicoque bono, musicis modulis, binis, ternis, quaternis & quinis, cum Basso continuo, Organo applicato, adaptata etc. Noribergae, typis & sumptibus Jeremiae Dümleri. Anno M.DC.XLIV. 4°. 30 Stücke. Nr. 1—10 à 2, Nr. 11—18 à 3, Nr. 19—26 à 4, Nr. 27—30 à 5 voci. — 2. Irenodiae oder Friedensgesänge für 2. 3. und 4 Stimmen nebenst dem B. C. Ulm 1644. 4°. — 3. Psalmodia nova oder Geistliche Gesänge und Psalmen Davids für 3 Stn. und 2 Viol. Erster Theil. Ulm 1648. 4°.[2])

Wermann, Oskar (Friedrich), Kantor und Musikdirektor an der Kreuzschule und den drei evangelischen Hauptkirchen zu Dresden, und königlicher Professor, ist am 30. April 1840 zu Neiden bei Trebsen im Königreich Sachsen geboren. Auf dem Seminar zu Grimma wurde er von 1856 an zunächst zum Lehrer gebildet und wirkte auch einige Jahre als solcher. Dann ging er nach Dresden, um hier unter Julius Ottos und Gustav Merkels Leitung musikalische Studien zu machen, die er 1865—1866 auf dem Konservatorium zu Leipzig vollendete. Nachdem er darauf etwa zwei Jahre als Musiklehrer zu Wesserling im Elsaß und an der Musikschule in Neuchâtel in der Schweiz angestellt gewesen war, folgte er 1868 der Berufung als Oberlehrer der Musik an das Lehrerseminar in Friedrichsstadt-Dresden, an dem er bis Ende 1875 wirkte. Am 1. Januar 1876 trat er als unmittelbarer Nachfolger Julius Ottos und mittelbarer Gottfried August Homilius' die oben genannte Stellung an, in der er seitdem mit anerkanntem Eifer und Geschick und schönem Erfolg für die Pflege evangelischer Kirchenmusik in Dresden thätig ist. In Gemeinschaft mit Gustav Merkel bearbeitete er das 1883 erschienene und

---

[1]) Die oben angeführte Weise von Steiner findet man abgedruckt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3260. S. 354.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 798. Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 2te Ausg. 1855. S. 135. Müller, Die musik. Schätze der Königsb. Bibliothek. 1870. S. 405.

jetzt giltige Landeschoralbuch für das Königreich Sachsen, das auch drei Choralmelodien von ihm enthält und das er nachher außerdem noch für Männerchor gesetzt herausgab. Es trug ihm diese Arbeit die Ehrung mit dem Titel eines königlichen Professors ein. — Außer verschiedenen Klaviersachen (meist instruktiver Bestimmung), weltlichen Liedern und Gesängen, auch einer lyrischen Oper „Vineta“, hat Wermann die folgenden geistlichen und Kirchenmusikwerke geschrieben:

1. Vierstimmiges Choralbuch zu dem Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen. Herausgegeben von dem evang.-lutherischen Landeskonsistorium im Jahre 1883. Leipzig, Verlag von B. G. Teubner. qu. 4⁰. VIII u. 124 S. 193 vierst. Choräle, nebst „Anhang. Einige Choräle in rhythmischer Form.“ 20 Nrn. — 2. Choralbuch für vierstimmigen Männerchor, enthaltend sämtliche Melodien des sächsischen Landes-Choralbuchs mit untergelegtem Text. Im Anschluß an das sächsische Landes-Choralbuch und nach den Grundsätzen desselben für den Gebrauch in Seminaren, Gymnasien, Realgymnasien und Männergesangvereinen bearbeitet. Dresden, Brauer. 8⁰. — Geistliche Lieder und Gesänge: 3. 6 geistl. Lieder für S. A. T. B. Op. 15. Berlin, Fürstner. — 4. 8 geistl. Lieder für S. A. T. B. Op. 27. 2 Hfte. Dresden, Hoffarth. — 5. 18 geistliche Lieder für gem. Chor. Op. 36. 2 Hfte. Ebendas. — 6. 12 leichte geistliche Chorgesänge für S. A. T. B. Op. 66. Leipz., Siegel. — 7. 4 geistliche Männerchöre. Op. 12. Dresden, Brauer. — 8. Geistl. Männerchöre. Op. 61. Das. — 9. 6 geistl. Gesänge für 1 Singst. mit Orgel. Op. 59. Dresden, Näumann. — 10. 6 alte Kirchenlieder mit neuen Weisen für 1 Sst. mit Orgel. Op. 64. 2 Hfte. — 11. 3 geistl. Lieder für 1 Sst. mit Orgel. Op. 79. — 12. 3 geistl. Lieder für 1 Sst. mit Orgel. Op. 82. — 13. 4 geistl. Gesänge für 1 Sst. mit Orgel. Op. 84. — 14. 3 bibl. Stücke für 1 Sst. mit Orgel. Op. 90. — 15. 3 biblische Sologes. mit Orgel. Op. 96. — Motetten: 16. 2 leichte Motetten und ein Salvum fac regem für S. A. T. B. Op. 16. Leipzig, Klemm. — 17. 2 Motetten für fünfstimmigen Chor und Solost. Op. 21. Leipz., Breitkopf & Härtel. — 18. 4 Motetten für S. A. Bar. für kleinere Kirchenchöre mit und ohne Orgel. Op. 73. — Psalmen: 19. Psalm 1. Für gem. Chor und Solostn. Op. 40. Leipzig, Hesse. — 20. Psalm 5. Hymnus für Altsolo, Chor und Orgel. Op. 22. Dresden, Brauer. — 21. Psalm 23. Für gem. Chor und Solostn. à cappella, oder mit Orchester. Op. 41. Leipzig, Siegel. — 22. Zwei Psalmen (3 und 46) für 2 Chöre und Solostn. à cappella. Op. 77. Dresden, Hoffarth. — 23. Psalm 98. Für Doppelchor à capp. Op. 56. Leipzig, Kistner. — 24. Psalm 100. Für Doppelchor und Solostn. Op. 23. Berlin, Rabe & Plothow. — 25. Psalm 103. Für achtst. Chor und Solostn. Op. 54. Leipzig, Kistner. — 26. Psalm 121. Für gem. Chor und Solostn. à capp. oder mit Orgel oder Orch. Op. 42. Ebendas. — Liturgisches: 27. Te Deum für Solostn., Chor und Orgel. Op. 57. Leipzig, G. Protze. — 28. Messe für achtstimm. Chor und Solostn. à capp. Op. 60. — 29. Magnificat für Chor und Orgel. Op. 69. Leipzig, G. Protze. — 30. Reformations-Kantate für Chor, Solostn. und Orch. Op. 35. Leipzig, Siegel. — Für Orgel allein oder mit andern Instrumenten: 31. Largo religioso für Horn oder Violine mit Orgel. Op. 24.

Dresden, Naumann. — 32. 3 Orgelsätze in Form einer Sonate (Orgelsonate Nr. 1). Op. 45. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 33. 3 Vortragsstücke für Violine und Orgel. Op. 49. Leipzig, Gebr. Hug. — 34. Sonate G-moll für VC. und Orgel. Op. 58. -- 35. Sonate Nr. 2 C-moll für Orgel. Op. 70. — 36. Zwei Stücke für VC. und Orgel. Op. 72. — 37. 2 Vortragsstücke für VC. und Orgel. Op. 92. — 38. 8 charakteristische Vortragsstücke für Orgel. 4 Hfte. Op. 93. — 39. Charfreitag und Golgatha. Fantasiestück für Orgel. Op. 94. — 40. Passcaglia. Konzertstück für Orgel. Op. 95. —

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, Kantate zum ersten Pfingsttag („Feria I. Pentecostes") von Seb. Bach in zwei Bearbeitungen, die eine für Weimar zum 7. Juni 1716, die andere für Leipzig um 1735.[1]) In der älteren Weimarischen Fassung hat das Werk die nachmals gewöhnliche Anordnung der Bachschen Kirchenkantate noch nicht: es beginnt mit einem Duett für Sopran und Baß statt des Anfangs- oder Hauptchors, bringt nach einem Recitativ, das in ein kurzes Arioso ausläuft, den Choral „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" als einzige Chornummer, und schließt mit einer Baßarie. Die Neubearbeitung in Leipzig besteht darin, daß zunächst das Anfangsduett ein vierstimmiger Hauptchor geworden ist, dem an zweiter Stelle die früher den Schluß bildende Baßarie als Sopranarie folgt. Die übrigen Bestandteile: zwei Recitative, drei Arien und der Schlußchoral „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" mit der zweiten Strophe („Kein Menschenkind hie auf der Erd") des Pfingstliedes „Gott Vater, sende deinen Geist", sind in Leipzig neu hinzu gekommen. — Erste Bearbeitung: Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XII. 2te Lief. Nr. 59. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. VI. Nr. 59. S. 137—150; der Choral auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 80. S. 52. 53. Spitta, Bach I. S. 505—507. Zweite Bearbeitung: Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XVIII. Nr. 74. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. VIII. Nr. 74. S. 79—108; der Schlußchoral auch in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 370. S. 210 und bei Erk, a. a. O. II. Nr. 257. S. 74. Spitta, Bach II. S. 549 und S. 787—789. Nr. 21.

Werner, Christian, ehedem Kantor und Kapellmeister an der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig. Über seine Lebensverhältnisse ist jedoch nur noch bekannt, daß er aus Dresden gebürtig war und die Stelle in Danzig von 1652 bis 1655 als Nachfolger des älteren Kaspar Förster inne hatte, wo also Paul Syffert (vgl. den Art.) auch neben ihm noch als Organist stand. Vorher scheint Werner als Kantor in Elbing angestellt gewesen zu sein, denn er entlehnte dort 1627 aus der Bibliothek zu St. Marien die „convivii musici" von Orazio

[1]) Der Text der Weimarischen Kantate ist von Erdmann Neumeister aus dem vierten Jahrg. der „Fünffachen Kirchen-Andachten", der der Leipziger Kantate aber von Marianne v. Ziegler (vgl. den Art.), aus deren „Versuch in Gebundener Schreib-Art". Leipzig 1728.

Vecchi, um sie im „collegium musicum“ einzuüben und aufzuführen. Von ihm wird das folgende Werk erwähnt:

Motetti seu Concerti plurium vocum. Königsberg 1646.[1])

Werner, Johann Friedrich, Kantor zu Meiningen, ist hier anzuführen, weil ihm die Melodie zu Adam Dreses Lied „Jesu rufe mich“ als Erfinder zugeschrieben worden ist. Gerber behauptete von Werner ganz bestimmt: „ist der Komponist der Melodie zu Adam Dresens Gesange: „Jesu, rufe mich von der Welt“; ebenso bemerkte Wetzel an einer Stelle: „daß das Lied zu Meinungen, nachdem der dasige Kantor, Herr Joh. Friedr. Werner, eine gar angenehme Melodie dazu gesetzt, mit allgemeinem Applausu, ohnerachtet Drese ein Ertz-Quacker soll gewesen seyn, angenommen und gesungen worden.“ An anderer Stelle dagegen sagt derselbe Hymnologe von Dreses Liedern: „wozu er nicht nur die Melodie, sondern auch, wie ich sichere Nachricht habe, den Text selbst verfertiget.“ Diesen widersprechenden Behauptungen gegenüber meint Zahn, daß die Melodie „vermutlich von Drese“ sei;[2]) und wenn diesem die Weise „Seelen-Bräutigam“ zugehört, so ist nicht einzusehen, warum die hier in Frage stehende, mit dieser aufs nächste verwandte Melodie nicht auch von ihm sein soll. Dreses Melodien waren im Darmst. G.-B. 1698 zuerst gedruckt erschienen, Werner aber kam erst 1703 nach Meiningen: da wäre auch möglich, daß er eine zweite Weise zu dem Lied geschrieben hat, weil ihm die andere, von der Zahn mit Recht sagt, daß sie „monoton und wertlos“ sei, musikalisch nicht genügte. Freilich ist von einer solchen zweiten Melodie bis jetzt nichts bekannt, und Wetzel und Gerber hatten offenbar die bekannte Weise im Auge. — Werner war am 6. März 1663 zu Schmalkalden geboren und wird dort auch seine Schul- und erste musikalische Bildung erhalten haben. 1685 bezog er die Universität Leipzig, auf der er „sieben akademische Jahre“ verbrachte. Seit 1703 wirkte er als Kantor und Kollege der dritten Klasse am Lyceum zu Meiningen und „hatte den Ruf eines geschickten Musikus“. Die Zeit seines Todes wird nicht angegeben.
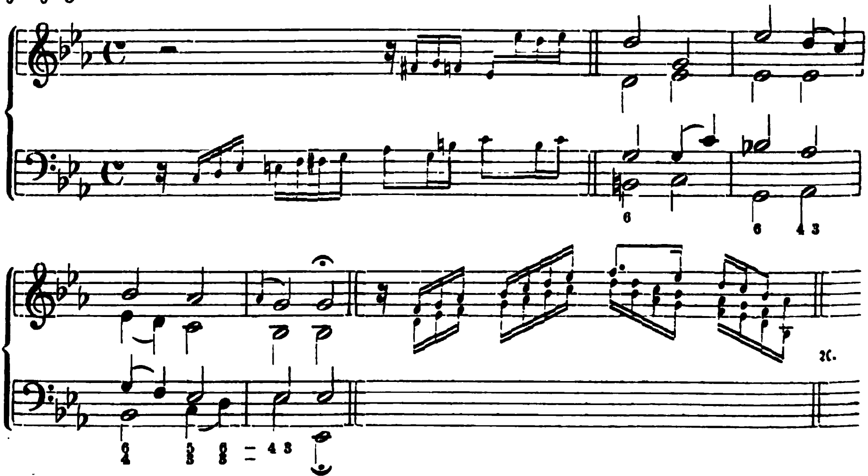
Werner, Johann Gottlob, zuletzt Musikdirektor und Organist am Dom in Merseburg, war 1777 in dem Städtchen Hayn im Leipziger Kreise des jetzigen Königreichs Sachsen geboren. Er erhielt den elementaren Musikunterricht von einem Schulmeister seines Geburtsorts und bildete sich dann unter der Leitung des bekannten rationalistischen Pädagogen und Theologen Dinter, der damals Pfarrer in Kitzscher war, zum Lehrer aus. Weiteren Unterricht in der Musik, besonders im Orgelspiel erhielt er, während er als Hauslehrer und Famulus bei dem Super-

---

[1]) Vgl. Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 2te Ausg. 1855. S. 47. Gerber, Neues Lex. IV. S. 551. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 44. 58.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 798. Wetzel, Hymnop. I. S. 194 und Anal. hymn. I. 4tes Stück. S. 28. 29. Zahn, Mel. I. S. 496 und V. S. 425.

intendenten Unger in Borna lebte, von dem dortigen Organisten Hoffmann. 1798 wurde er Organist und Lehrer in dem Städtchen Frohburg bei Borna, von wo aus er seine ersten Orgelwerke herausgab, die beifällige Aufnahme fanden. Seine Bemühung, der Nachfolger des 1803 verstorbenen jüngeren Krebs als Hoforganist in Altenburg zu werden, hatte keinen Erfolg; dagegen erlangte er 1808 die Stelle des Kantors und Musikdirektors zu Hohenstein, wo er als der Nachfolger Christian Gotthilf Tags in günstige musikalische Verhältnisse eintrat, in denen er eifrig weiter arbeitete. In Hohenstein verfaßte er seine beiden Choralbücher, die neben der schon früher erschienenen Orgelschule und andern Werken seinen Namen aufs Vorteilhafteste bekannt machten. So berief man ihn 1819 auf die ansehnliche Stelle des Musikdirektors und Organisten am Dom in Merseburg. Neben diesem Amte nahm er hier als Orgelbau-Revisor und als musikalischer Prüfungskommissar der Schulamtskandidaten des Regierungsbezirks und des Seminars zu Weißenfels eine einflußreiche Stellung ein, in der er mehr zu arbeiten fand, als seinem schwächlichen Körper zuträglich war. Als er nach wenigen Jahren sich genötigt sah, in dem Hause einer zu Chemnitz verheirateten Tochter Erholung zu suchen, war es zu spät: am 19. Juli 1822 endete ein früher Tod sein thätiges Leben zu Chemnitz im 45sten Jahr seines Alters. — In seinem Choralbuch folgte Werner in Hinsicht der Auswahl und Fassung der Melodien hauptsächlich Hiller; die fleißige, aber ziemlich bequeme und nicht gerade charaktervolle Ausarbeitung dagegen war von ihm ausschließlich „für die Orgel“ gemeint. Diesem Zweck und zugleich dem Geiste seiner Zeit entsprechend legte er dabei einen besonderen Nachdruck auf die Zwischenspiele, die uns freilich jetzt arg zopfig und bunt anmuten und vielfach auch stilwidrig für die Orgel sich erweisen. Ein einziges, beliebig herausgegriffenes Beispiel (Ch.-B. Nr. 111. S. 74: „Meine Hoffnung steht auf Gott“) genügt, um dies zu zeigen:

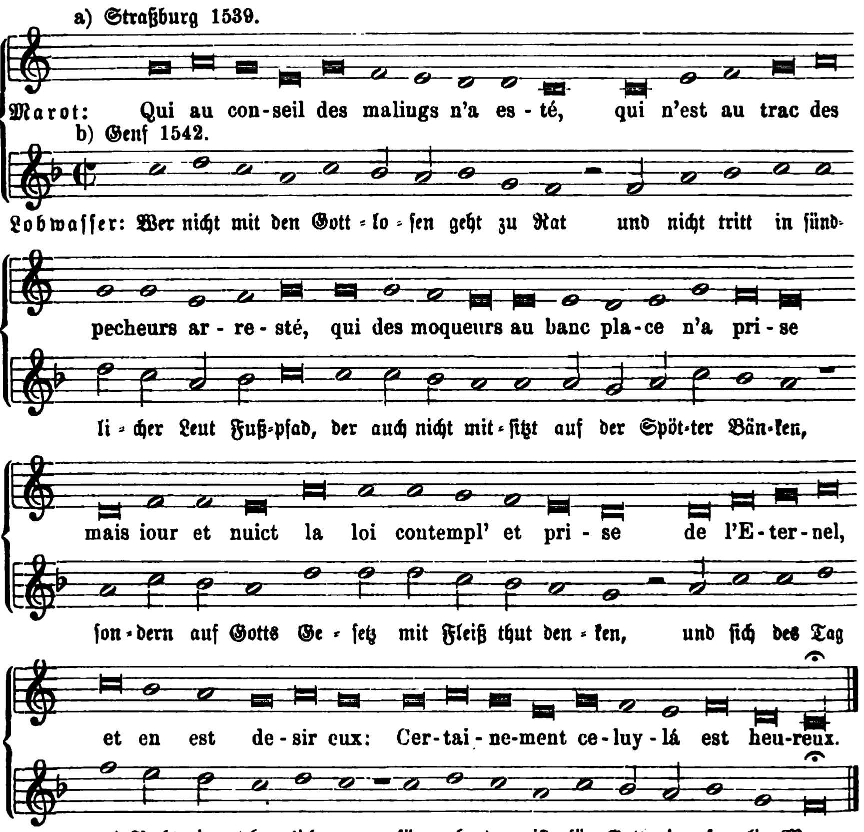


Über die Vorspiele, deren er jedem Choral eines, im ganzen also nicht weniger als 241 beigegeben hat, sagt er selbst (Vorr. S. IX): „Ich sah bei Ausarbeitung derselben darauf, daß sie aus melodiösen und auch dem unmusikalischen Zuhörer faßlichen, doch immer der Orgel und dem Charakter der Melodie angemessenen Gedanken bestehen. Übrigens sind sie vorzüglich für Anfänger und weniger geübte Orgelspieler bestimmt, können und sollen also keine Kunstwerke seyn." Solch bedauerlich niedrig gestecktem Ziel gegenüber ist selbstverständlich jede Beurteilung dieser Vorspiele vom künstlerischen Standpunkt aus abgeschnitten, und nur das mag noch gesagt sein, daß sie zwar manchmal an Motive aus der Choralmelodie selbst anknüpfen, meist aber jene freien „melodiösen Gedanken" vorbringen, die ins Philiströs-Biedermännische verlaufen. Sie ähneln in mehr als einer Hinsicht den Vorspielen Kittels im Schleswig-Holsteinischen Choralbuch von 1803, ohne sie doch an musikalischem Inhalt und orgelmäßiger Verarbeitung desselben irgend zu erreichen. — Von Werners Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Choralbuch zu dem Holländischen Psalm- und Gesangbuche: Volledige Verzameling van Psalm-Lof en Evangelische Gezangen met voor en tusschen speelen by de Gereformeerden in Holland in Gebruik. Vierstemmig voor het Orgel gezet, door J. G. Werner, Cantor te Hohenstein.) Te Nykerk, by S. A. Hempenius Organist. (1814). Qu. 4°. 220 Seiten. Voorspeelen 111 Seiten. — 2. Choralbuch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern, vierstimmig für die Orgel ausgesetzt, nebst Vor- und Zwischenspielen &c. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister 1815. qu. 4°. S. I—XLVI: Titel, Einleitung, Verzeichnis der Choralkomponisten, Liederregister; S. 1—216: 241 Choräle, vierst. mit bez. Baß und Zwischenspielen; dann neue Paginierung; S. 1—122: 241 Vorspiele. — 3. Melodienbuch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern für die Volksschulen, mit einer Anweisung zum Gebrauche, welche zugleich als Elementargesanglehre dienen kann. Ebendas. 8°. — 4. Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniß und Behandlung der Orgel. 2 Teile. Meißen 1807 (Mainz, Schott). qu. 4°. Daraus besonders gedruckt: 5. Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurteilen und verbessern zu lernen. Merseburg (Leipzig, Rein). 1823. qu. 4°. — 6. Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten. Nebst Zwischenspielen. Penig 1805 (Mainz, Schott). 4°. — 7. 100 der vorzüglichsten Choralmelodien für 4 Singstn. nebst Vor- und Zwischenspielen. Leipz., Hofmeister. 4°. — 8. 100 Choräle für das Pianoforte im G-Schlüssel. Ebendas. — 9. 2 Nachspiele und 4 Variationen für Orgel. Ebendas. — 10. 8 Choralvorspiele. Leipzig, Peters. — 11. 40 Orgelstücke für angehende Orgelspieler, nebst Bemerkungen über die Register &c. 2 Abtl. Ebendas. — 12. 12 Orgelstücke. Ebendas. — 13. 52 Orgelstücke, nebst Vor- und Nachspielen. 4 Hefte. Leipzig, Kühnel & Peters.

Wer nicht mit den Gottlosen geht zu Rat, Choral. A. Lobwassers Übersetzung des Liedes über den 1. Psalm von Clément Marot im französisch-
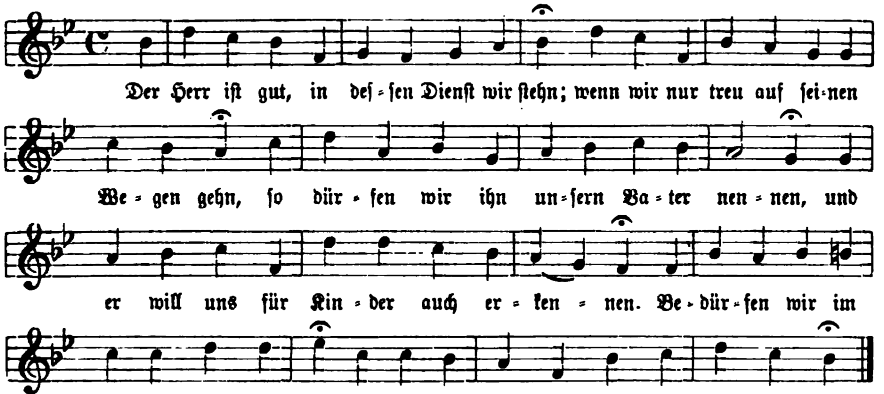
reformierten Liedpsalter, erschien in seinem Psalter. Leipzig 1573 zugleich mit der französischen Melodie. Diese war zuerst in den Straßburger Editionen des Calvinischen Psalters 1539—1545 — „Avlcvns pseaulmes et cantiques mys en chant. A Strasburg 1539." 8°. S. 3 und „La manyere de faire prieres aux eglises francoyses etc. M.D.XLII." In 18°. S. 7 — in einer älteren Fassung (a) gedruckt worden und erhielt die nachmals bleibende Form (b) im ersten Genfer Psalter „La forme des prieres et chantz ecclesiastiques etc. M.D.XLII", vermutlich durch den damaligen Genfer Kantor Louis Bourgeois.[1]) Diese beiden Formen der Psalmmelodie sind:



Im deutschen Kirchengesang findet sich Lied und Weise zuerst bei Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. LIIII; dann hauptsächlich in späteren reformierten Gesangbüchern; Bremisches Psalm- und Gesangbuch 1767. Nr. 20. S. 26 (zu einer

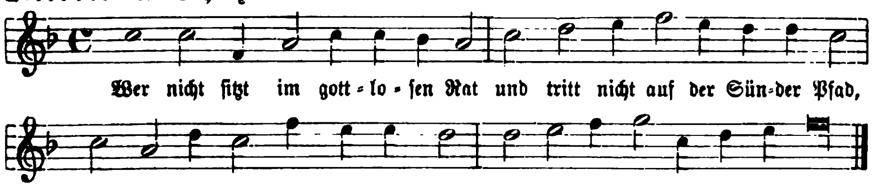
[1]) Vgl. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 625. 647. Zahn, Melodien II. Nr. 3096. S. 299. 300. VI. S. 517.

Umbildung des Liedes „Der Herr ist gut ꝛc." von J. J. Rambach in das Versmaß des Psalmliedes) und bei Lange, Brem. Ch.-B. 1821; in den Hessen-Casselischen Choralbüchern von Joh. Becker 1771, Wiegand 1844. Nr. 43. S. 32 („Der Herr ist gut") und Volckmar 1865; bei Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 186. S. 187 und Schwenke, Hamb. Choral-Buch 1843. Nr. 176. S. 66. — Zum selben Versmaß, aber zu dem in dasselbe umgesetzten Lied „Der Herr ist gut, in dessen Dienst wir stehn" (vgl. den Art.) hat Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 572. S. 264 noch die folgende zweite Melodie geschrieben:



Sie haben Sämann, Preuß. Ch.-B. 1858 und Lohmeyer, Ch.-B. für Kirche und Haus 1861. 1866 ꝛc. aufgenommen.

Wer nicht sitzt im gottlosen Rat, Choral. Das dem Lobwasserschen Lied über den ersten Psalm von Dr. Kornelius Becker in seinem „Der Psalter Davids Gesangweis ꝛc." Leipzig 1602. Bl. A lutherischerseits entgegengestellte Lied war in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts von Joh. Herm. Scheins Kant. 1627. S. 242 an bis auf Quirsfelds Harfenklang 1679 ziemlich verbreitet. Aber es sollte „Im Thon: Wol dem, der in Gottesfurcht steht" gesungen werden, denn es waren die Beckerschen Psalmlieder absichtlich „auff die in Lutherischen Kirchen gewöhnliche Melodeyen zugerichtet." Als dann Heinrich Schütz auf Verlangen seines Dienstherren, des Kurfürsten von Sachsen, die sämtlichen Beckerschen Psalmlieder mit neuen Weisen versah, erhielt auch unser Lied die folgende eigene Melodie von Schütz:



Sie erschien mit seinem vierstimmigen Tonsatz in seinem „Psalter Davids ꝛc." 1628. S. 2 und war in der Ausg. von 1661, sowie im Dresdner G.-B. 1676 und im Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchen-Buch 1714. S. 135, hier als Introitus am zweiten Sonntag nach Epiphaniä, fortgepflanzt.
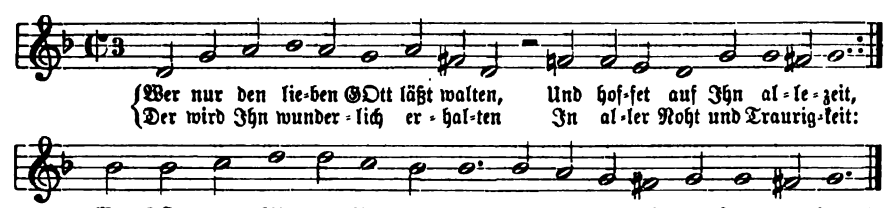
Wer nur den lieben Gott läßt walten, Choral. Mit Recht hat man das allbekannte Lied Georg Neumarks, das tiefer als viele andere unsrer besten Kirchenlieder ins Volksleben eingedrungen ist, „einen Ton echt deutscher Frömmigkeit, einen herzlichen Ausdruck einer gefaßten, in Gott beruhigten und demütig ergebenen Stimmung" genannt. Über Zeit und Umstände seiner Entstehung ging bekanntlich fast bis zur Gegenwart die schöne Sage von „Neumark und der Gambe" um, die das Lied 1653 in Hamburg entstehen ließ.[1] Jetzt wissen wir von Neumark selbst, daß es im Winter 1640 zu Kiel gesungen worden ist. Nach mancherlei Wechselfällen und Nöten auf seiner Reise nach Norden und nach langem, vergeblichem Suchen nach einem Unter- und Auskommen, that sich ihm zur genannten Zeit gänzlich unerwartet die Stelle eines Hauslehrers bei dem Amtmann Stephan Henning in Kiel auf, und nun erzählt er in seinem „Thränenden Haus-Kreutz." Weimar 1681 selbst: „Dieses schnelle und gleichsam vom Himmel gefallene Glück erfreute mich so herzlich, daß ich noch des ersten Tages dem lieben Gott zu Ehren das hin und wieder wohlbekannte Lied: Wer nur den lieben Gott läßt walten aufsetzte und genug Ursache hatte, der göttlichen Barmherzigkeit vor solche erwiesene unversehene Gnade, sowohl damals, als bis ans Ende herzinnigen Dank zu sagen."[2] Nach allgemeiner und sicherlich wohl berechtigter, wenn auch noch nicht ausdrücklich beglaubigter Annahme hat Neumark zugleich mit dem Liede auch dessen eigene Melodie gesungen, merkwürdigerweise aber beides nicht früher als in seinem „Fortgepflanzten Musikalisch-Poetischen Lustwald". Jena 1657. I. S. 28—30. „Das vierte Lied" erstmals drucken lassen, obwohl sie schon vorher bekannt geworden waren.[3] Neumarks Melodie in ihrer originalen Fassung lautet:

---

[1]) Sie wurde zuerst von Herdegen (-Amarantes), Historische Nachricht von des löblichen Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang. Nürnb. 1744. S. 384. 385 erzählt. Friedr. Kind, der Dichter des Freischütz-Textes, behandelte sie in einer poetischen Erzählung, die sich fast in allen Schullesebüchern findet; Gustav Nieritz, der Jugendschriftsteller, führte sie in einer Erzählung aus, und Julius Rietz schrieb zu einem Text von Ernst Pasqué über sie die Oper „Neumark und die Gambe", die 1859 auf der Hofbühne zu Weimar mehrmals aufgeführt worden ist. Vgl. Allg. musik. Zeitung 1864. Nr. 24. S. 410.

[2]) Vgl. Hoffmann v. F. im Weimar. Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst. 1855. III. S. 176—184. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 74. 75. Euterpe 1861. Nr. 3. S. 49. 50. Wegener, Aufsätze zur Litteratur. Berlin 1882. S. 209—236.

[3]) Wetzel, Hymnop. II. S. 224 führt Neumarks Vorr. zur Ausg. seiner geistlichen Lieder. Weimar 1675 an, in der er sich darüber beklagt, daß „einige Großdeuchter ihm dieses Lied abzusprechen und vor ihre eigene Arbeit auszugeben sich unterstanden" haben und weiter bemerkt, er habe das Lied „einstens vor seiner Thür ganz zerstümpelt und mit zwei andern eingepflickten Strophen" von einer Straßensängerin absingen hören.



Sie ist die allgemein kirchliche Weise des Liedes geworden und geblieben, so daß wenn irgend die Melodie desselben in Frage kommt, wir in erster Linie immer an sie denken. Die zahlreichen Parallelmelodien, die nachher für das Lied hervortraten und von denen wir die wichtigsten noch aufzuführen haben werden,[2]) sind alle nur in beschränkteren einzelkirchlichen Kreisen heimisch geworden, und die einzige unter ihnen, die allgemeine Geltung erlangte, wurde vielfach auf andere Lieder übertragen und hat jedenfalls jetzt in der bekannten Erweiterung zu „Dir, dir, Jehovah, will ich singen" größere kirchliche Bedeutung, als in der originalen Form für die Lieder des vorliegenden Metrums. Bei der ökumenischen Geltung der Neumarkschen Melodie genügt es, einige Nachweise über ihre erste Verbreitung zu geben; wichtiger dürfte dann noch ein Blick auf deren Fassungsverhältnisse in den kirchlichen Gesang- und Choralbüchern der Gegenwart sein. Die Melodie fand zuerst im Leipz. G.-B. von Vopelius 1682 Aufnahme und verdankt diesem Buch ihr Bekanntwerden;[3]) dann steht sie im Straßb. G.-B. (für

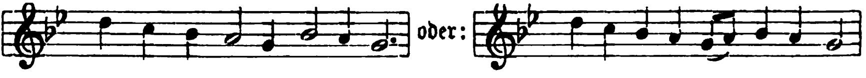
---

[1]) Den vollständigen Satz Neumarks mit dem instrumentalen „Vorspiel" für eine „Erste Geigenstimme", eine „Andere Geigenstimme" und Baß findet man mitgeteilt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 121. S. 129. — „Wegen des „Der wird ihn wunderlich erhalten" ist noch zu bemerken, daß Neumark im „Thränenden Haus-Kreutz" „die Verse aus dem Gedächtniß anführt mit der dasselbe ausdrückenden, nur vereinfachten Konstruktion: „Den wird er wunderlich erhalten." Vgl. Goedeke, a. a. O. III. S. 70. Nr. 12.

[2]) v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 293 hatte an Neumarks Melodie auszusetzen, „daß sie jene gläubige Zuversicht, die in seinem Liede webt, wenig austöne, daß etwas Trübes und Gedrücktes in ihr sei." Das Entstehen der zahlreichen Parallelen erklärt er dann daraus, daß „man bestrebt war, den düsteren Ton zu mildern." Nun, da wollen wir uns nur freuen, daß Neumark von einem „Bestreben" in irgend einer Richtung nichts gewußt, sondern unbefangen eben gesungen hat, wie ihm unter den gegebenen Umständen ums Herz war. Der allgemeine Kirchengebrauch hat, unbekümmert um v. Winterfelds Weisheit, für Neumark entschieden.

[3]) Das Lied brachten zuerst: die Berl. Praxis 1672; das Leipz. G.-B. („Vorrath") 1673. S. 1072; das Halberst. G.-B. 1673. S. 1007 u. a. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 363. In der Ausg. 1675. Nr. 517 hatte die Berl. Praxis eine eigene Melodie mit einem Baß, der merkwürdigerweise fast besser zur Melodie Neumarks als zu ihr paßt; in der Edit. XXIV von 1690 sodann erschien im selben G.-B. noch eine zweite eigene Weise, die aber offenbar nahe Beziehungen zu der Neumarkschen hat. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2779. 2780. S. 208. 209. Das Nürnb. G.-B. 1677. S. 1136 verwies das Lied auf die „Mel. Wohl dem, der weit von hohen Dingen" (vgl. den Art.), über die es aber, wie aus

Hanau-Lichtenberg-Bischweiler) 1682. 1695. 1713; im Darmst. Kantional 1687; im Hamb. Ch.-B. von Friese 1703. 1712; im Württ. Ch.-B. von Störl 1710. 1721; im Württ. Gros Kirchen-G.-B. von 1711 — hier erschien erstmals die jetzt allgemein recipierte Änderung der ersten Note des Abgesangs: a statt b —; im Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch 1714. S. 138. 139, in Rhythmus und Tonfolge noch ganz originalgetreu; bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 553b. S. 305 — hier zuerst mit der Fassung der letzten Zeile, die jetzt in Norddeutschland giltig ist —; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1719. Nr. 100, erstmals in geraden Takt umgesetzt, 1739. 1754. Nr. 235a; Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 187. S. 93; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 605; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 293. 1te Mel.; Freylinghausens G.-B. (1704 ohne Melodie). Ges.-Ausg. 1741. Nr. 476. S. 312. 1771. Nr. 476. S. 297; Stötzel, Württ. Ch.-B. 1734. Nr. 77. 1777. Nr. 69; Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 36. S. 24 u. s. w. In den kirchlich giltigen Melodien- und Choralbüchern der Gegenwart findet sich die Weise: 1. in Rhythmus und Tongang vollständig originalgetreu nur im Mecklenb. Mel.-B. 1867. Nr. 181. S. 94 und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 662. S. 250; 2. in der Tonfolge allein im ersten Ton des Abgesangs (a statt b) abweichend und in dreiteiligem oder vierteiligem Takt, auch manchmal beides nebeneinander gestellt, im Eisenacher G.-B. 1854. Nr. 180. S. 121; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 171. S. 104; Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 95a. S. 118; Schleswig-Holst. Ch.-B. 1888. Nr. 133a. S. 163; Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 151a. S. 122, und Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 268. S. 321. 322; 3. in der Tonfolge ebenfalls das genannte a statt b und die letzte Zeile so:
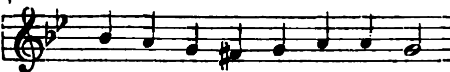


wie sie zwar erstmals bei Witt 1715 vorkommt, aber wohl mehr auf das Freylinghausensche G.-B. von 1741 zurückzuführen sein dürfte, und in dreiteiligem oder vierteiligem Takt im Mel.-Buch für Schlesien 1880. Nr. 174. S. 45; Ch.-B. des Königr. Sachsen 1883. Nr. 180. S. 103; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 175. S. 92; Mel.-Buch für Weimar-Eisenach, o. J. Nr. 155. S. 41; G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887. Nr. 430. S. 412; Melodien-Buch für Brandenb. 1887. Ch.-B. von Kawerau 1888. Nr. 167. S. 103, und im Milit.-Mel.-Buch 1892. Nr. 85. S. 44. 45 (mit als Variante beigegebenem Original); 4. der Tongang der Schlußzeile so:

S. 552 und 553 hervorgeht, durchaus im unklaren war. Sohren, Musik. Vorschmack 1683. S. 1011 hat weder eine Melodie, noch den Hinweis auf eine solche, ebenso die Frankf. Praxis von 1693. S. 1107 (1680 fehlte hier auch noch das Lied) und das Lüneb. G.-B. 1694. S. 866 überschrieb „In eigener Melodey", ohne eine solche mitzuteilen, 1695. S. 1195 aber „Mel. Wohl dem der weit."



und mit ausgeglichenem Rhythmus im Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 115. S. 35, im Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 151b. S. 123 und im G.-B. für Rheinland und Westf. 1893. Nr. 381. S. 353; endlich 5. die drei letzten Noten des Aufgesangs so:
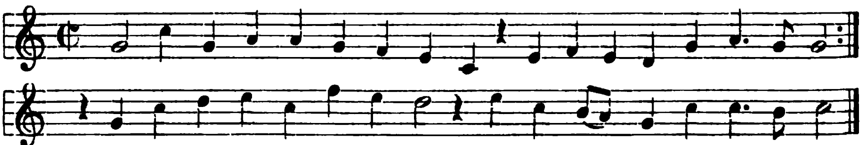
und die letzte Zeile so:



und in vierteiligem Takt in allen Württ. Choralbüchern seit 1711, also bei Stötzel 1744. 1777; Keßler-Cotta 1792. Nr. 43. S. 37; Knecht 1799. Nr. LIII. S. 62; Vierst. Ges. 1825. Nr. 239. S. 436. 437; Ch.-B. 1828. Nr. 239. S. 84. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 67a. S. 60 (hier unter Nr. 67b. S. 61 die Fassung im $^3/_2$ Takt aus dem Württ. Kirchen-G.-B. von 1711 daneben gestellt), und im Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 95b. S. 119. Man ersieht aus dieser Zusammenstellung, daß leider auch bei dieser allbekannten und wichtigen Weise noch viel fehlt, bis sie durch ganz Deutschland „mit einhelliger Zunge", wie das Eisenacher G.-B. sagt, erklingt. — In der Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten" von Seb. Bach[1]) bildet das Lied und die Melodie Neumarks den Mittelpunkt. Die erste Strophe ist eine Choralphantasie von eigentümlicher Form, sofern die Singstimmen in einleitenden Sätzen vor jeder Choralzeile deren Motive verarbeiten. „Der Eindruck ist, daß die subjektive Empfindung, nachdem sie zuvor den Sinn der einzelnen Zeile zergliedert hat, sich alsdann an der kräftigen kirchlichen Gesamtempfindung aufrichten soll." In die Recitative über die zweite und fünfte Strophe ist der Choral verwebt, die vierte Strophe wird als Duett gesungen, in dessen instrumentaler Begleitung der Choral erscheint; die dritte und sechste Strophe sind als freie Texte für zwei Arien bearbeitet, in denen der Choral gelegentlich anklingt, und die siebente Strophe bildet den einfachen Schlußchoral. Das ganze Werk steht nur in entfernterer Beziehung zum Evangelium (Matth. 6, 1—18, ein Stück aus der Bergpredigt) des genannten Sonntags und obwohl es als Kirchenmusik verwendet wurde, so „streift es doch mehr das Empfindungsgebiet privater Erbauung". — Auch sonst hat Bach unsre Melodie noch öfters gesetzt und verwendet: 2. als Schlußchoral der Trauungskantate „Gott ist unsre Zuversicht" zu der dem Zweck entsprechend geänderten 7. Strophe („So

[1]) Dieselbe ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXII. Nr. 93 Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. X. Nr. 93. S. 59—84; der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 310. S. 108. — Vgl. auch Spitta, Bach II. S. 269—272 und Anh. A. Nr. 34. S. 798. 799.
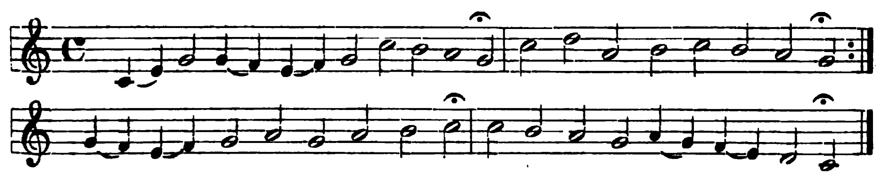
wandelt froh auf Gottes Wegen und was ihr thut, das thut getreu ꝛc.") Choralgeſ. Ausg. 1832. Nr. 62. S. 37. Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 139. S. 92; 3. als Schlußchoral der Kantate „Ich bin vergnügt in meinem Glücke" zu Str. 12 („Ich leb indes in dir vergnüget") von „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende." Choralgeſ. Ausg. 1832. Nr. 112. S. 65. Erk, a. a. O. I. Nr. 140. S. 92; 4. als Schlußchoral der Kantate „Wo geheſt du hin?" zu Str. 1 von „Wer weiß wie nahe mir mein Ende." Choralgeſ. Ausg. 1832. Nr. 204. S. 117. Erk, a. a. O. I. Nr. 141. S. 93; 5. als Schlußchoral der Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht" zu Str. 1 von „Ich armer Menſch, ich armer Sünder". Choralgeſ. Ausg. 1832. Nr. 339. S. 194. Erk, a. a. O. I. Nr. 142. S. 93; 6. als Schlußchoral der Kantate „Siehe, ich will viel Fiſcher ausſenden" zu Str. 7 („Sing, bet und geh auf Gottes Wegen") unſres Liedes. Choralgeſ. Ausg. 1832. Nr. 104. S. 60. Erk, a. a. O. II. Nr. 309. S. 108. Von weiteren Sätzen über die Melodie für den Kirchenchor führen wir an: 7. den von Mendelsſohn im „Paulus". Nr. 8 zum Text „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben". Kl.-A. Volks-Ausg. Breitkopf & Härtel. Nr. 145. S. 45. 46;[1]) 8. den aus Vopelius' G.-B. 1682 von einem ſonſt nicht bekannten damaligen Kantor Buchner bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 400. S. 582; 9. den von Schicht, Ch.-B. I. Nr. 83. S. 27, und 10. den von Julius Schäffer, Vierſt. Ch.B. 1880. Nr. 152. S. 175. — Die zweite Weiſe unſres Liedes, von der weiter oben bereits bemerkt wurde, daß ſie in ihrem urſprünglichen Metrum, mehr aber noch in der Erweiterung zu „Dir, dir, Jehovah, will ich ſingen" allgemeinen und dauernden Eingang in den Kirchengeſang gefunden habe, iſt dieſe:
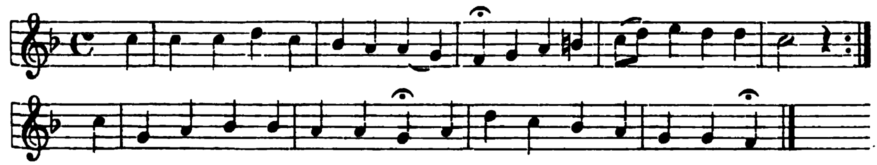


Ihre älteſte Quelle, in der ſie in der vorſtehenden Zeichnung ſteht, iſt, ſoweit die Choralforſchung bis zur Stunde reicht, das „Muſicaliſch Hand-Buch der Geiſtlichen Melodien, à Cant. et Bass." Hamburg 1690. qu. 8°. S. 165, und ſie wurde mit unſrem Lied in den Hamburgiſchen Choralbüchern von Frieſe 1703 und 1712, Bronner 1715 und 1720. Nr. 417. S. 351. 352 und Telemann 1730. Nr. 187b. S. 93 bis auf König, Harm. Liederſchatz 1738. 1767. S. 293, 2te Mel. fortgepflanzt. Dann aber erfolgten die Übertragungen auf andere Lieder: bei Müller, Heſſen-Han. Ch.-B. 1739. 1754. Nr. 233 auf „Ich bin mit dir, mein Gott, zufrieden"; Stötzel 1744. Nr. 179. 1777. Nr. 162 auf „Wer weiß,

[1]) Wie ſchön Mendelsſohn auch in ſeinem Reiſelied für Männerchor „Wem Gott will rechte Gunſt erweiſen" unſern Choral hat anklingen laſſen, iſt bekannt.
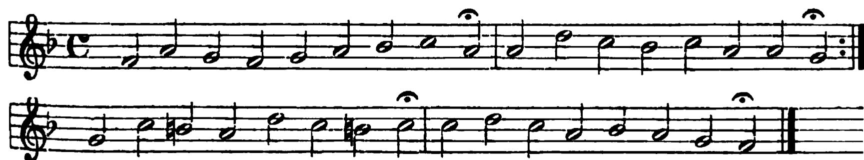
wie nahe mir mein Ende"; im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 106b. S. 78 auf „Ich armer Mensch, ich armer Sünder"; bei Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 94. S. 43 auf „Mein Gott, nun ist es wieder Morgen"; bei Keßler, Württ. Ch.-B. 1792. Nr. 42. S. 37 auf „Nimm hin den Dank für deine Liebe" u. s. w. Jetzt findet sie sich in dieser Fassung und zu unsrem Liede z. B. noch im Hamb. Mel.-Buch von Schwenke 1845. Nr. 177. S. 66; im Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 182. S. 94; im Mel.-Buch der Provinz Sachsen 1885. Anh. Nr. 19. S. 109, und im Ch.-B. für Schleswig-Holst. 1888. Nr. 133b. S. 164; zu „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" im Eisenacher G.-B. 1854. Nr. 133. S. 123. 124; Bayer. Ch.-B. 1854. Nr. 172. S. 104, und im Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 72. S. 64, fehlt dagegen und ist nur in der Umarbeitung zu „Dir, dir, Jehovah, will ich singen" gebräuchlich in Baden, Oldenburg, Ost- und Westpreußen, Königreich Sachsen, Schlesien, Weimar und Hessen-Nassau. — An weiteren Melodien, von denen bezeugt ist, daß sie mit unsrem Liede in engeren Kreisen da und dort kirchliche Geltung haben, verzeichnen wir noch: 3. die Straßburg-Elsässische Weise:
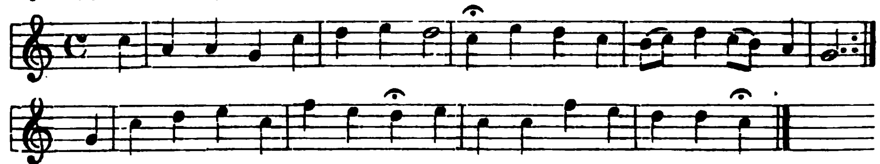


die in den Straßburger Choralbüchern von 1809. S. 21. 1851. S. 67 und Stern 1869 fortgepflanzt, und von Zahn aus dem Mskr.-B. für das Herzogtum Nassau-Saarwerden von J. H. Seyb, Organisten an der protest. Kirche zu Harskirchen 1793 nachgewiesen ist. — 4. und 5. zwei Melodien, die in Rheinland-Westfalen bekannt sind. Die eine derselben:



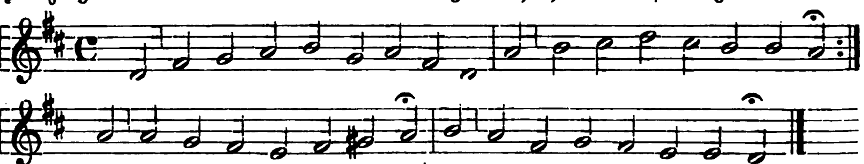
erschien, ohne eine Angabe ihrer Herkunft, erstmals gedruckt in Natorps Melodienbuch. Essen 1822. S. 98. 99 ist in Natorp-Rincks Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 158. S. 161; Naues Ch.-B. 1829; Kirchbergs Schulchoralbuch 1845 und bei Ritter, Ch.-B. für Jülich-Cleve-Berg 1856 erhalten; die andere:
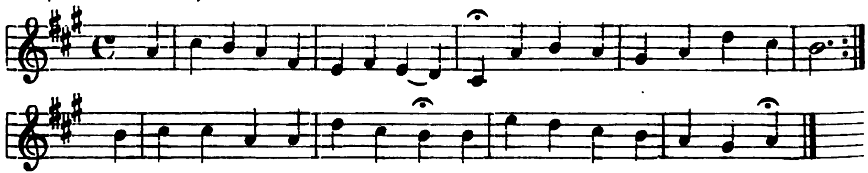


brachte Natorp-Rincks Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 160. S. 163, ebenfalls ohne ihre Herkunft anzudeuten, und auch sie wurde in den vorgenannten Choralbüchern fortgepflanzt. — 6. in der Niederlausitz wird die folgende Weise gesungen, welche Ludwig Erk in den „Historischen Notizen“ S. 261 seines Choralbuchs auf ein „Handschriftliches Choralbuch aus der Nieder-Lausitz. Um 1780“ zurückführt:



Sie erschien zuerst gedruckt bei Zschiesche, Ch.-B. Guben 1835. Nr. 190. S. 179, dann bei Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 263. S. 217; Kulke, Ch.-B. Berl. 1865. 1885; Lehmann, Ch.-B. Leipz. 1873 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 120. S. 111; sie benützt, wie man sieht, wörtlich die erste Zeile des Abgesangs der Hamburger Melodie von 1690.[1]) — 7. im Ch.-B. des ehmaligen Organisten Sauerbrey zu Stade 1830. 1838. Nr. 129 ist als in den Kirchen der alten Herzogtümer Bremen und Verden gebräuchlich die Weise mitgeteilt:
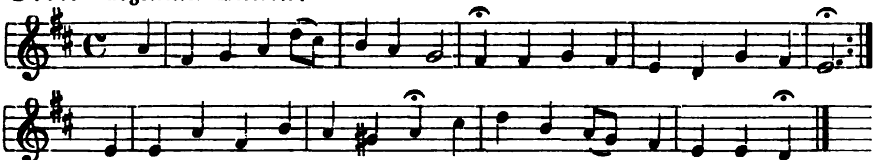


die im Mel.-Buch. Stade 1860. 1869 erhalten, aber nach Sauerbreys Angabe nicht original, sondern einer Melodie von „Wie groß ist des Allmächtgen Güte“ entnommen ist. — 8. in der Gegend von Plauen ist die folgende Weise im Gebrauch:



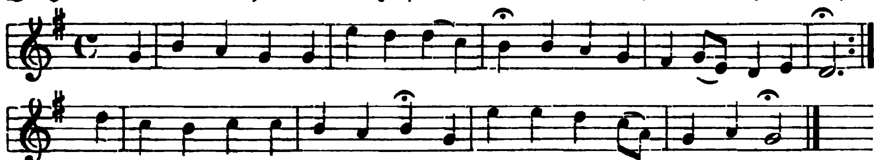
die in Zechels Ch.-B. Lausigk 1847. Nr. 18 gedruckt erschienen und bei Ludwig Mooser, Allg. ev. Choralmel.-Buch. Leipz. 1861 und K. Mooser, Vierst. Taschen-Ch.-B. 1863, wo sie beidemal auf „Es ist noch eine Ruh vorhanden“ (also wohl auf eine Umarbeitung dieses Liedes, das im Original zehnzeilige Strophen hat) übertragen erscheint, einem Pastor Berger in Strehla, bei Gast, Ch.-B.

[1]) Ganz ebenso ist diese Zeile benützt in einer sonst ganz abweichenden Weise „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ bei Erk, a. a. O. Nr. 265. S. 218, die er als „Neuere Melodie aus der Nieder-Lausitz“ bezeichnet und nach S. 261 „handschriftlich“ von dort erhalten hat.
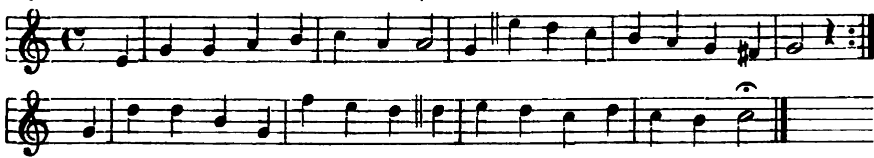
Plauen 1867 aber dem bekannten italienisierten Dresdner Hofkomponisten Joh. Gottlieb Naumann (1741—1801) als Erfinder zugeschrieben ist. — 9. die aus der bei Doles 1785 erschienenen Weise „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" abgeleitete Melodie:



welche dem offiziellen neuen Mel.-Buch zum Hannovr. G.-B. von Hille 1886 zufolge, in Hannover kirchliche Geltung hat. Sie stand schon bei Molck, Choral-Mel.-Buch 1857. Nr. 232c und Enckhausen, Choral-Melodien ꝛc. vierstimmig gesetzt ꝛc. Hannover 1858; dann bei Volckmar, Hess. Ch.-B. 1865 mit der Beischrift „Aus der Gegend von Marburg und Hanau"; Helfer-Prüfer, Ch.-B. Gera 1870, und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 664. S. 251. — 10. die nach dem Zeugnis des Geraer Ch.-B.s von Helfer 1870 „in Lobenstein übliche" Weise:



die auch schon bei Ludw. Mooser, Allg. Choral-Mel.-Buch. Leipz. 1861 steht, und die nach Volckmar, Hess. Ch.-B. 1865. Nr. 151 im „Schmalkaldischen" ebenfalls bekannt ist. — 11. „Aus dem Schmalkaldischen" bringt das neue Kasselsche Ch.-B. 1890. Nr. 151c. S. 123 außerdem noch die Weise:

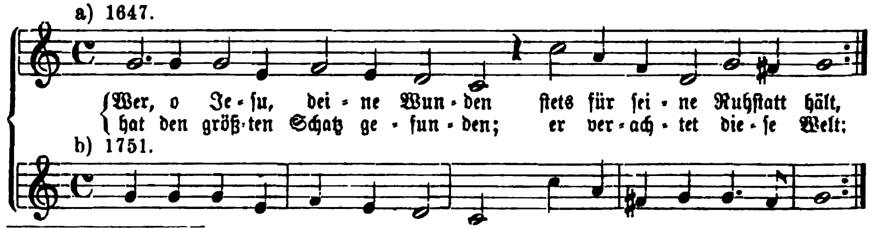


die also im Bereich dieses Buches (Konsistorialbezirk Kassel) kirchliche Geltung hat und von der auch Wiegand, Kasseler Ch.-B. 1844. Anh. Nr. XXXV. S. 203, der sie auf „Nun habe Dank für deine Liebe"[1]) übertrug, S. 218 sagte, daß sie „in Schmalkalden und der Umgegend gesungen" werde. — Es kommen da und dort in den Choralbüchern unter dem Namen unsres Liedes noch andere Melodien vor, aber sie erweisen sich meist als Übertragungen.[2])

[1]) Unter diesem Namen bringt sie auch Zahn, Melodien II. Nr. 2876. S. 285, obwohl er selbst bemerkt, sie gehöre „Urspr. Wer nur den lieben Gott läßt walten" zu. — Zu ihr dürfte, wie namentlich aus dem auffälligen Septimenschritt im Abgesang hervorgeht, die Weise bei Volckmar Hess. Ch.-B. 1865. Nr. 153 Beziehungen haben.
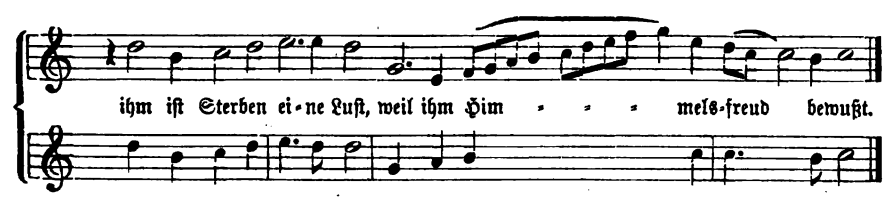
[2]) Alle weiteren eigenen Melodien des Liedes haben keine Verbreitung gefunden und

Wer, o Jesu, deine Wunden, Choral. Ob dieses Lied Simon Dach oder Theodor Wolder als Verfasser zugehört, ist unsicher. Es wurde am 30. Januar 1647 zu Königsberg als Grabgesang mit einem fünfstimmigen Tonsatz von Johann Weichmann zuerst gesungen und dabei Theodor Wolder als Verfasser genannt. Diesen Tonsatz hat dann 1666 Johann Sebastiani — „mit mehr Stimmen bekleidet, nebst einer Sinfoni" — nochmals benutzt und jetzt hinsichtlich der Herkunft des Liedes bemerkt: es sei „von Simon Dach kurtz vor seinem Ende dem Johann Reusnern Buchdr. auffgesetzet" worden, während es bei Weichmann 1647 einer „Frawen Catharina Federawen, Des Joachimi Löbels Haußfrawen" galt.[1]) — Johann Weichmanns Melodie aus dem angeführten Tonsatz kam durch das Königsb. G.-B. von Reusner, 1675. 1690 und 1702 in Preußen in den Kirchengesang und hat sich in choralmäßiger Fassung bis fast in unsre Zeit erhalten. Sie heißt im Original (a) und in der Vereinfachung des Königsb. Mskr.-Ch.-B.s von Rascher 1751 (b):
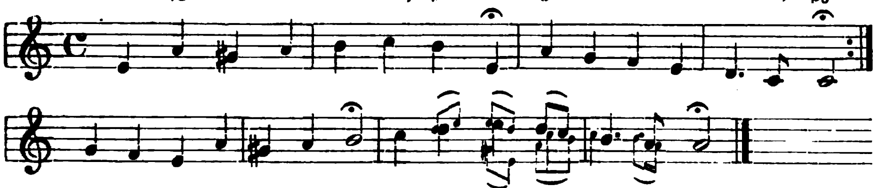


sind kaum je kirchlich verwendet worden. Wir zählen noch auf: 12. die von Joh. David Mejer, Geistliche Seelen-Freud 1692. S. 512; 13. die aus Nicolais Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 36d. S. 25, die bei Naue, Ch.-B. 1829 (in geradem Takt) und bei Müller, Rudolst. Ch.-B. 1840 erhalten war und die Zahn, Melodien II. Nr. 2783. S. 209 und Nr. 2838. S. 223 irrtümlich zweimal verzeichnet; 14. die bei Bayerdörffer, Ch.-B. für Schwäbisch-Hall 1768. S. 111, die wohl nicht ohne Beziehungen zu der Weise bei Nicolai ist; 15. die in den Melodien zum Schleswig-Holst. G.-B. 1785. Nr. 11c. S. 8; 16. die bei und vielleicht von Joh. Christian Herrmann, Ch.-B. zum Nassau-Usingenschen G.-B. 1805. S. 11, die das Nassauische Mel.-Buch von 1847 erhielt; 17. die von Rinck in seinem Darmst. Ch.-B. 1814. Nr. 21; 18. die bei Natorp, Mel.-Buch. Essen 1822. S. 98. 2te Mel., die bei Hering, Allg. Ch.-B. 1825 und Naue, Ch.-B. 1829 fortgepflanzt war; 19. die bei Hering, Choral-Melodien zum Wendischen G.-B. 1858. Nr. 203, die Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1253. S. 946 aufgenommen haben; 20. die bei Volckmar, Ch.-B. für Hessen 1865. Nr. 153 „aus dem Schmalkaldischen", und 21. die von Kühmstedt bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 475b. S. 398. Diese Melodien finden Interessenten mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. S. 209—213.

[1]) Vgl. Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 401. Nr. 5 und S. 334. Nr. 34. Zahn, Melodien II. S. 454. — Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 127. Nr. 25 schreibt es Simon Dach, S. 135. 136. Nr. 23, 1 aber Theodor Wolder zu, ohne daß er den Zusammenhang der beiden Einzeldrucke von Weichmann und Sebastiani beachtete. Bei Wolder läßt er das Lied auch irrtümlich „Herr, o Jesu, deine Wunden" beginnen. Bei Sahme, Glossiertes G.-B. Königsb. 1752 werden Wolder 5 Lieder zugeschrieben, unter denen aber das vorliegende sich nicht befindet. Das neue G.-B. für Ost- und West-Preußen. Königsb. 1887. S. 71 schreibt das Lied Simon Dach zu.
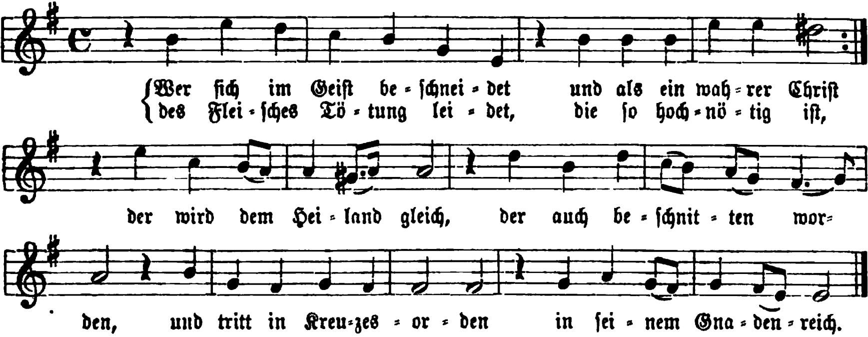


Stark umgebildet brachte diese Weise noch Reinhard-Jensens Ch.-B. I. 1828. Nr. 40. S. 28, ohne freilich deren Herkunft mehr zu kennen. — Dasselbe Ch.-B. von Reinhard-Jensen bringt unter Nr. 39. S. 28 eine zweite Melodie unsres Liedes, die aus dem schon genannten Königsberger Mskr.-Ch.-B. von Rascher 1751 und dem Mskr.-Ch.-B. von Kirchhoff 1753 stammt und die in allen neueren Choralbüchern der Provinzen Preußen von Lutze 1831, Kahle 1846, Ritter 1856 und Sämann 1858 aufgenommen war. Sie heißt mit einigen Varianten in der Schlußzeile:



Jetzt hat das neue Gesangbuch für Ost- und Westpreußen von 1887 beide Melodien übergangen und das Lied auf die Weise „Gott des Himmels und der Erden" verwiesen.

Wer sich im Geist beschneidet, Choral. Das weit verbreitete Lied „Am Neu-Jahrstage" von Laurentius Laurentii (in seinen „Evangelia Melodica." 1700. S. 38) wird im Kirchengebrauch nach einer der Weisen des Metrums „Von Gott will ich nicht lassen" gesungen. In dem Melodienheft zum Freylinghausenschen G.-B. „Einige Melodeyen rc." c. 1710. S. 8 erhielt es auch die folgende eigene Melodie:



die ihm aber nur noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 45 erhalten geblieben ist. Die Gesamtausgabe des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 1573.

S. 1075 übertrug sie auf Johann Heermanns „Danksagung nach dem Ungewitter“: „Wir haben jetzt vernommen“ (Devoti Musica Cordis. 1630. S. 96). Aber auch mit diesem Lied ist die Weise, die freilich in ihren beiden letzten Zeilen auch arg matt ist, über den Kreis des Freylinghausen nicht hinausgekommen. Sie stand nur noch in der Ausg. von 1771. Nr. 1573. S. 1031 und in der separaten Melodienausgabe von Joh. Heinr. Grosse (1799).

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, Kantate von Seb. Bach zum 17. Sonntag nach Trinitatis (Luk. 14, 1—11) am 22. September 1720. Für diesen Zeitpunkt hatte Bach einen Besuch in Hamburg geplant und bei dieser Gelegenheit ohne Zweifel die Kantate dort aufführen wollen. Aber der Tod seiner ersten Gattin am 5. Juli 1720 machte die Verschiebung der Reise auf den November dieses Jahres notwendig. — Das im Hinblick auf diese Bestimmung mit besonderer Kunst bearbeitete Werk beginnt mit einem „an Inhalt und Ausdehnung gewaltigen Anfangschor über die Schlußworte des Evangeliums.“ Es ist dieser Chor „eine Fuge über zwei Themata, von denen das eine die erste Hälfte des Textes, das andere die zweite ausspricht. Gar merkwürdig erscheinen die beiden Themen gleich beim ersten Anblick durch die Übereinstimmung der melodischen Wendung mit dem textlichen Gedanken. Während nämlich das erste von unten in die Höhe dringt, um wieder tief hinab zu sinken, fängt das zweite hoch an, senkt sich tief, und steigt zum Schluß wieder in glänzende Höhe. Man würde diese Symbolik kleinlich nennen können, wäre sie nicht musikalisch so vollkommen gelungen und so genial durchgeführt.“[1]) Die weiteren Bestandteile der Kantate sind noch: eine Sopranarie, die „ein geistvolles Trio zwischen Sopran, Continuo und obligater Orgel“ darstellt,[2]) Recitativ mit folgender Baßarie und der Schlußchoral „Warum betrübst du dich, mein Herz“ mit Str. 11 („Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehrn“) des Liedes. — Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. X. Nr. 47. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. V. Nr. 47. S. 179—206; der Schlußchoral auch in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 94. S. 55 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 122. S. 80. — Spitta, Bach I. S. 624—626 und Anh. A. Nr. 35. S. 821. 822.
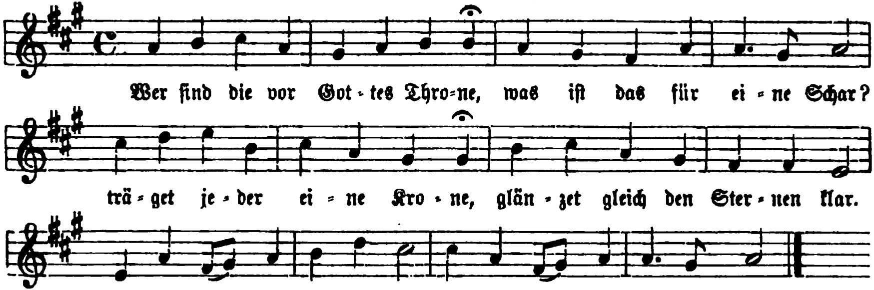
Wer sind die vor Gottes Throne, Choral. Das jetzt weit verbreitete Lied über Offenb. Joh. 7, 13—17 von Heinrich Theobald (oder Theodor) Schenk († 1727 als Pfarrer zu Gießen) war im Darmst. Kirchen-Gesangbuch von J. J.
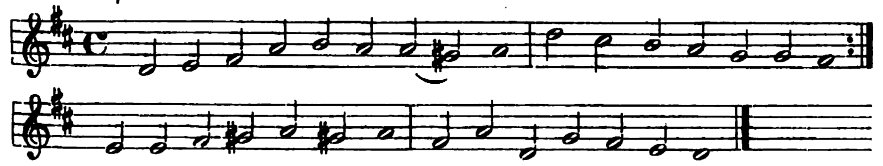
---

[1]) Vgl. Bagge, „Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bach-Ausgabe“ in der Deutschen Musik-Ztg. III. 1862. Nr. 3. S. 19.

[2]) Wenn Bagge, a. a. O. in Bezug auf die obligate Orgelbegleitung dieser Arie meint: „Melodien und Figurenwerk derart werden bei dem starren Orgelklang leicht leierig“, so wird es dabei eben „sehr auf die wohldurchdachte und Bachisch-musikalische Ausführung der bezifferten Orgelstimme ankommen,“ von der er an anderer Stelle spricht.

Rambach 1733 zuerst gedruckt. Dr. Rud. Stier, Gesangbuchsnot 1838. S. 159 nannte es treffend „ein köstliches Originallied von der triumphierenden oberen Gemeinde, uns nachzuziehen zur gleichen Siegespracht." Die Kirchengesangbücher teilen ihm meist Melodien wie „Unser Herrscher, unser König", oder „Jesus, Jesus, nichts als Jesus" u. a. zu. Auch zwei eigene Weisen sind für das Lied vorhanden, aber keine derselben reicht an seinen freudig-hellen Klang hinan und es ist daher eine wirklich genügende Weise für dasselbe noch zu schaffen. Die erste der vorhandenen Melodien aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 462, ist wohl von König selbst gesungen und heißt:



Sie ist nur bei Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 277 noch einmal gedruckt worden. — Eine zweite Weise von Friedrich Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 210. S. 131 ist:
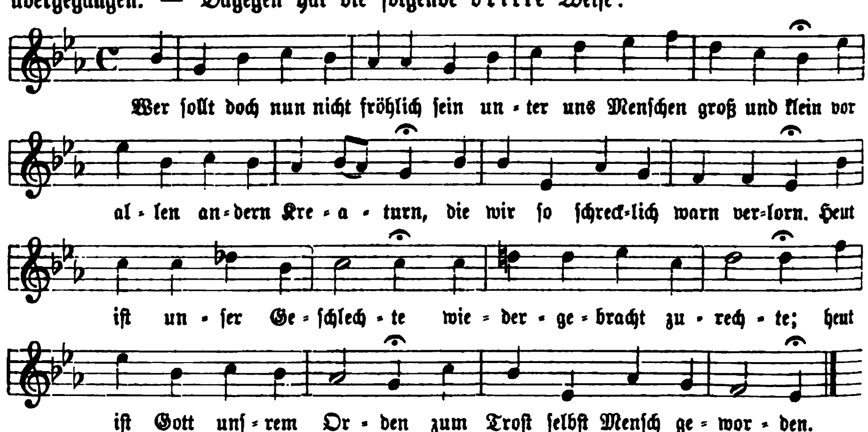


Für Bunsens G.-B. 1833. Nr. 667. S. 364. 365 bestimmt, ist sie bis jetzt auch nicht weiter gekommen, und also, wie Filitz selbst meinte, bloßer „Vorschlag" geblieben.[1])
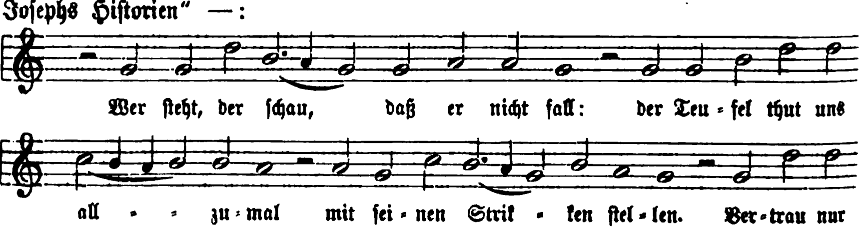
---

[1]) Zahn, Melodien II. Nr. 3673. S. 469 teilt noch eine dritte Melodie „Zu demselben Lied" mit, deren Quelle das „Luth. G.-B. Elberfeld 1857. Nr. 158" sein soll. Allerdings hat dieses G.-B. unter Nr. 552. S. 509 die fragliche Weise als „Eigene Melodie" bei unsrem Liede und unter Nr. 158. S. 138 als „Mel.: Wer sind die vor Gottes Throne" auch bei „Thut mir auf die schöne Pforte". Aber seine Bezeichnung derselben war unberechtigt; es hat die Weise jedenfalls aus Layriz, Kern III. Nr. 587. S. 126, wo sie zuerst für unser Lied verwendet war, entnommen, und hätte dort im „Quellennachweis" sehen können, daß sie Layriz aus Reinthalers Deutscher Liederbibel hatte, wo sie — 2. Aufl. 1863. S. 370. 371 — als „Bis willkommen, Heil der Erden" (vgl. den Art. im Nachtrag) bezeichnet und auf M. G. „Fischers Ch.-B. 1821". Nr. 36 als Quelle zurückgeführt ist. Und diesem Liede gehört sie wirklich zu, wie auch bei Zahn selbst, a. a. O. II. Nr. 3781. S. 499 zu ersehen ist, und ihre erste Quelle ist Weimars C.-B. 1808. S. XXIV.
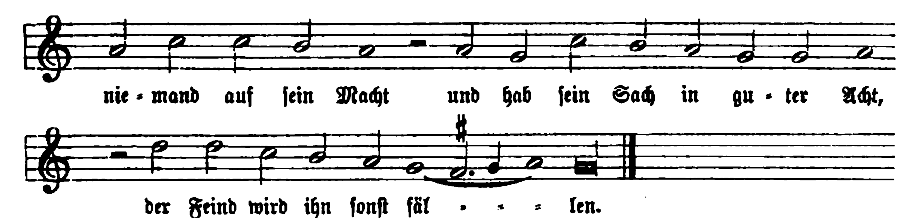
Wer sollt doch nun nicht fröhlich sein, Choral. Ludwig Helmbolds Lied auf Mariä Verkündigung fand allein in Mühlhausen Eingang in den Kirchengesang und hat sich dort auch erhalten, jetzt freilich in modernisierter Fassung mit dem Anfang „Wer wollte sich nicht herzlich freun." Es erhielt seine erste eigene Melodie in einem Tonsatz von Joachim von Burck in dessen „Dreißig Geistliche Lieder auff die Fest durchs Jahr ꝛc." Mühlhausen 1585. 1594. Nr. IX, die aber so wenig als das Lied Verbreitung fand. Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 202. S. 299. 300 ist Burcks Satz für den Kirchenchor neu gedruckt. — Eine zweite Melodie von Johann Gottfried Schicht, vermutlich zu dem modernisierten Text des neueren Mühlhausischen Gesangbuchs, veröffentlichte dieser in seinem Ch.-B. 1819. II. Nr. 667. S. 305, aber sie ist spurlos vorübergegangen. — Dagegen hat die folgende dritte Weise:



von dem Lehrer und Organisten Georg Christoph Hildebrand in Mühlhausen laut dem dortigen Mel.-Buch 1834. Nr. 52 noch Geltung. Über Mühlhausen hinaus ist sie aber auch nicht gekommen.
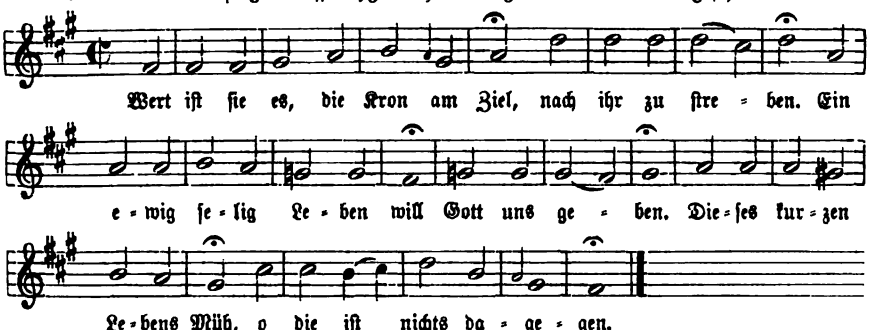
Wer steht, der schau, daß er nicht fall, Choral. Nikolaus Hermann hat seinem Liede „wider die Sicherheit" in den „Historien von der Sindfludt ꝛc." Wittenberg 1562. Piiijb die folgende eigene Melodie mitgegeben — bemerkte jedoch zugleich: „Man kan es auch singen im thon, Kompt her zu mir, spricht Gottes Son, Oder Ich hab mein sach zu Gott gestelt, oben notirt bey Josephs Historien" —:





Die volksmäßige, sangbare Weise war mit dem Liede bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts herein ziemlich verbreitet; z. B. in den Frankf. „Kirchen Gesäng," durch Joh. Wolff 1569 und Zinckeisen 1584; in den Nürnb. G.=BB. der Gerlachin, Dieterichs und Wagenmanns 1590. 1599 und 1605; 535 Geistl. Lieder 2c. Frankf. 1600; bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. 1612; im Leipz. G.=B. von Ritzsch 1627 und im Dreßdenisch G.=B. von 1632 und 1656. Später ist sie verklungen, jetzt aber bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 188. S. 90 wieder aufgenommen worden. Hier findet man zugleich den Tonsatz des Mich. Prätorius zu derselben, der auch bei Schoeberlein=Riegel, Schatz I. Nr. 39. S. 95 96 wieder abgedruckt ist.
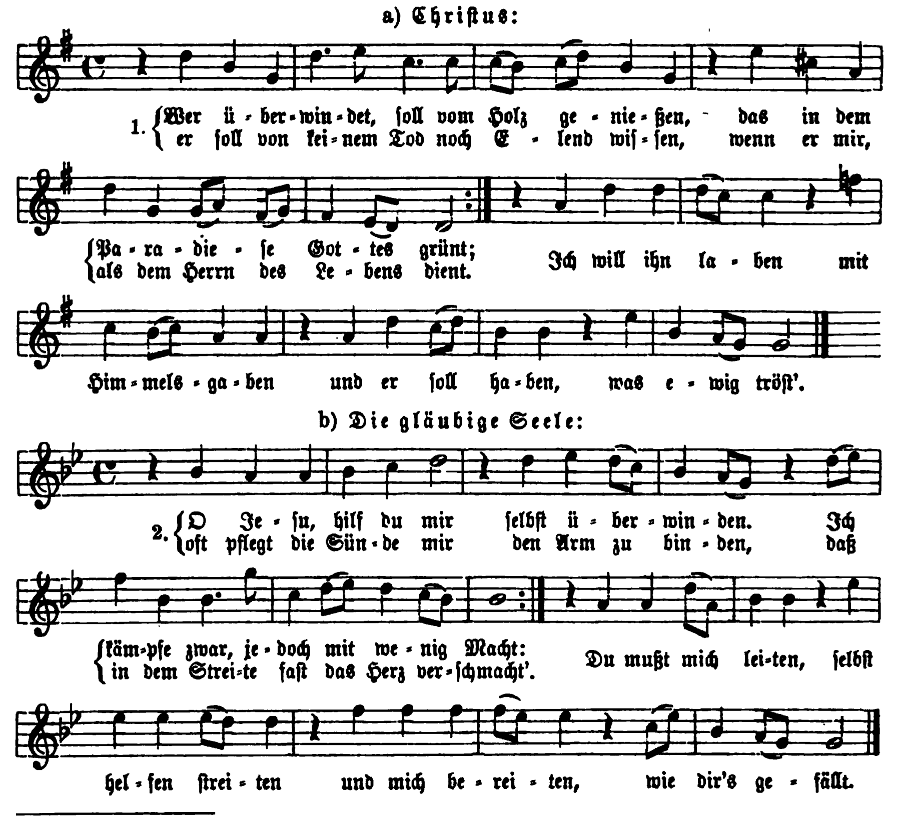
Wert ist sie es, die Kron am Ziel, Choral. Zu diesem Liede eines nicht genannten Verfassers, das in den rationalistischen Gesangbüchern, neben andern ähnlichen Schlages, das alte „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" ersetzen mußte, hat Johann Adam Hiller im Nachtrag seines Choralbuchs von 1793. Nr. 10. S. 34 die folgende „nachgebrachte" eigene Melodie geschrieben:



Sie konnte nach Hillers Bemerkung „auch in G-moll versetzt werden", und fand Aufnahme bei Weimar, Ch.=B. 1803. Anh. Nr. 128. S. 319; Schicht, Ch.=B. I. Nr. 351. S. 154. und Hering, Allg. Ch.=B. Leipz. 1825, dann verschwand sie.

Wer überwindet, soll vom Holz genießen, Choral. Dieser Wechselgesang zwischen Christo und der Seele vom christlichen Kampf und Sieg nach Offb. Joh. 2, 3 ist von Philipp Balthasar Sinold, genannt v. Schütz, aus dessen „Amadei Creutzbergs geistliche und andere erbauliche Poesien, Lieder, Sonnette, und

Epigrammata". Nürnb. 1720. 8°.[1]) Als das Lied im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 317. S. 486—488 zuerst gedruckt erschien, war es auf die Weise „Schönster Immanuel, Herzog der Frommen" verwiesen, und diese Verweisung wurde im Wernigerod. G.-B. 1738—1766, bei König 1738, Stötzel 1744 und Kühnau 1790 festgehalten. Doch hatte man auch bald gefühlt, daß diese Weise daktylischen Metrums für unser jambisches Lied wenig angemessen sei; daher setzte sie Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 153. S. 206 für dieses, das er merkwürdigerweise unter die „Auffahrts-Lieder" stellte, in vierteiligen Takt um. Schon vorher hatte jedoch unser Lied in dem zum Freylinghausenschen G.-B. von 1704 gehörigen besondern Melodienheft „Einige Melodeyen 2c." c. 1710. S. 27 auch die folgende eigene Melodie erhalten:



[1]) Vgl. Wetzel, Hymnop. IV. S. 87—90. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 356. Das Lied ist also nicht von Gottfried Arnold, wie Dölker, Geistliche Lieder mit Melodien. 10. Aufl. 1892. S. 200 u. a. angeben. Es steht auch noch nicht im „Porst 1711", wie Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 365 meint, sondern erst in der Ausg. von 1713. Vgl. auch Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 344. 345.
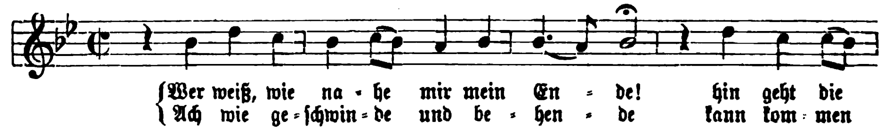
Nach dieser Doppelweise, deren erste Hälfte in Dur für die Worte Christi, Str. 1. 3. 5. 7. 9. 11. 13, die zweite in G-moll aber für die Worte der gläubigen Seele, Str. 2. 4. 6. 8. 10. 12. 14, bestimmt war, sollte das Lied je Strophe um Strophe wechselnd gesungen werden. Beide Weisen waren in der Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 783. S. 517. 1771. Nr. 783. S. 491, und noch in der Melodien-Ausg. von Grosse (1799) fortgepflanzt; sie sind auch neuerdings bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 326. S. 115. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 409. S. 196. 197 und bei Volckmar, Ch.-B. Op. 100. 1863 für das Alt-Magdeb. G.-B. Nr. 798 und das revidierte Porstsche G.-B. Nr. 485 wieder aufgenommen worden. Das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 189a. S. 152 (1820. S. 230) und das Kühnausche Ch.-B. 1818—1885, z. B. 1837. Nr. 319. S. 95, ließen die G-moll-Weise weg und brachten nur die Durmelodie für das ganze Lied. Im Ch.-B. von Jakob und Richter II. 1873. Nr. 1254. S. 946. 947 endlich ist die Durmelodie beibehalten, statt der Mollweise aber eine Umbildung der Melodie „Schönster Immanuel, Herzog der Frommen" in den vierteiligen Takt gesetzt,[1]) verwendet.

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, Choral. „Über die Urheberschaft dieses Liedes ist im vorigen Jahrhundert ein langer und unerquicklicher Streit geführt worden, indem man von der einen Seite für die Gräfin Ämilia Juliana von Schwarzburg-Rudolstadt, von der andern für den Superintendenten Georg Michael Pfefferkorn zu Gräfentonna mit fast leidenschaftlichem Eifer eintrat. Jetzt ist der Streit im allgemeinen zu Gunsten der Gräfin entschieden."[2])

[1]) Für diese ist dort „C. E. Hering, Mel.-Buch zum Wendischen G.-B. Bautzen 1858. Nr. 196" als Quelle angegeben; die Verfasser des genannten Choralbuchs haben also in dieser Umbildung das Original nicht mehr erkannt. Durch sie hat sich dann auch Zahn, Melodien III. Nr. 6180. S. 672 irre führen lassen: auch er bringt diese Umbildung als eine zweite eigene Weise unsres Liedes. — In den pietistischen Liedersammlungen Württembergs und der Schweiz, wie Döller, a. a. O. Nr. 132. S. 198; Hofer, Pilgerharfe. 5. Aufl. 1874. Nr. 42. S. 78. 79 u. a. findet sich eine weitere arienhafte Melodie für unser Lied von dem Schulmeister W. A. Auberlen in Fellbach. Sie behandelt das Lied wieder daktylisch und die Betonung kommt dabei sonderbar genug weg. — Bei Kittel, Ch.-B. für Schlesw.-Holstein. Altona 1808. Nr. 146. S. 192. 193 ist die Melodie „Jesaja dem Propheten das geschah" einem Liede „Wer überwindet, der empfäht ꝛc." zugeeignet. Ob dieses mit dem vorliegenden zusammenhängt und etwa eine rationalistische Umbildung desselben darstellt, oder nicht, vermag ich nicht zu sagen.

[2]) Vgl. Wetzel, Hymnop. I. S. 4—26. II. S. 294—307. III. S. 156—191 und Anal. hymn. II. S. 115 ff. Avenarius, Liederkatechismus. 1714. IV. S. 57—60. Schamelius, Vindic. hymn. I. 1719 und Lieder-Komment. I. 1724. S. 767. Rambach, Anthol. III. S. 311. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. IV. S. 63. V. S. 662. VIII. S. 637. In ausführlichen Darlegungen des „Streites über den Verfasser" entschieden neuerdings für Ämilia Juliana besonders Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1855. I. § 183. S. 663—669 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 365—370. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 326

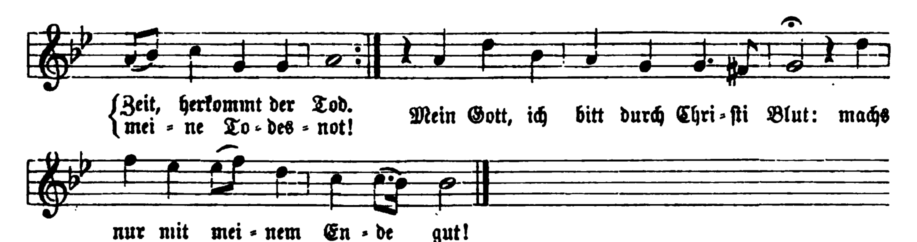
Das Lied, das in der Kirchenbibliothek zu Gera aufbewahrten Handschrift der Gräfin Ämilia Juliana das Datum: „Neuhauß d. 17. Sept. 1686“[1]) trägt, erschien erstmals gedruckt in dem 1688 von dem Hofprediger Lic. Roth herausgegebenen Rudolstädtischen Gesangbuch; doch hatte dieses Buch überhaupt keine Autorenangaben und ließ darum auch unser Lied anonym. Dieses fand ziemlich rasch den verdienten Anklang und wurde anfänglich nach einer der Melodien von „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ gesungen, von denen einzelne fast ganz auf dasselbe übergingen und daher auch heute noch nach seinem Namen genannt werden, obwohl sie ursprünglich für das Lied Neumarks gesungen wurden. — Die erste eigene Melodie unsres Liedes brachte das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 678. S. 987 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1419. S. 966. 1771. Nr. 1419. S. 923)[2]) in dieser Zeichnung:



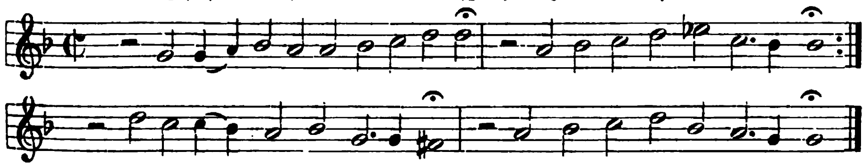
meint, daß Fischer „erst den Streit zu Gunsten der Gräfin entschieden“ habe; doch dürfte dies Verdienst ebenso schon Cunz zukommen. — Eine zwischen den beiden Dichteransprüchen vermittelnde Lösung des Streites hat neustens Dr. Heinr. Weber, Das neue schweiz. G.-B. 1891. S. 310—320 versucht. Er hat in „Des andächtigen Kauffmanns Singe-Journal oder vollkommenes Haus-, Kirchen- und Reise-Gesangbuch, darinnen sowohl alte als neue Gesänge.“ Leipz. bei Aug. Martini 1714. Nr. 154 unser Lied anonym in „18 Versen, wovon die Verse 3. 4. 13. 14. 18 je mit einem Sternchen bezeichnet sind“, gefunden. Dazu bemerkt er: „Wir hegen die Überzeugung, daß das 18strophige Lied aus den Einzeldichtungen beider Dichter zusammengefügt sei“ und: „so wären denn eben jene mit Sternlein bezeichneten Verse, den ersten mitgerechnet, Pfefferkorns Lied, die mehreren häufiger vorkommenden das der Gräfin.“

[1]) Dazu bemerkt Fischer, a. a. O. II. S. 368: „Durch das der Gräflichen Handschrift beigefügte Datum ist die Autorschaft der Gräfin Ämilia Juliana sicher gestellt und der Pfefferkornsche Anspruch für immer vernichtet. Wie kann ein Lied, welches bereits am 17. September 1686 auf Schloß Neuhaus geschrieben wird, erst im Oktober darauf bei dem Superintendenten in Tonna bestellt und alsdann nach etlichen Tagen von ihm verfertigt worden sein? Qui prior tempore, potior jure . . . Dazu kommt, daß die Gräfin in einem von Joh. Christoph Olearius und dem Gen.-Superint. Ludwig eingesehenen Exemplar des Rudolst. Gesangbuchs von 1704 die ihr gehörigen Lieder, darunter das unsrige, mit ihrer Namenschiffer „A E J“ bezeichnet hat.“
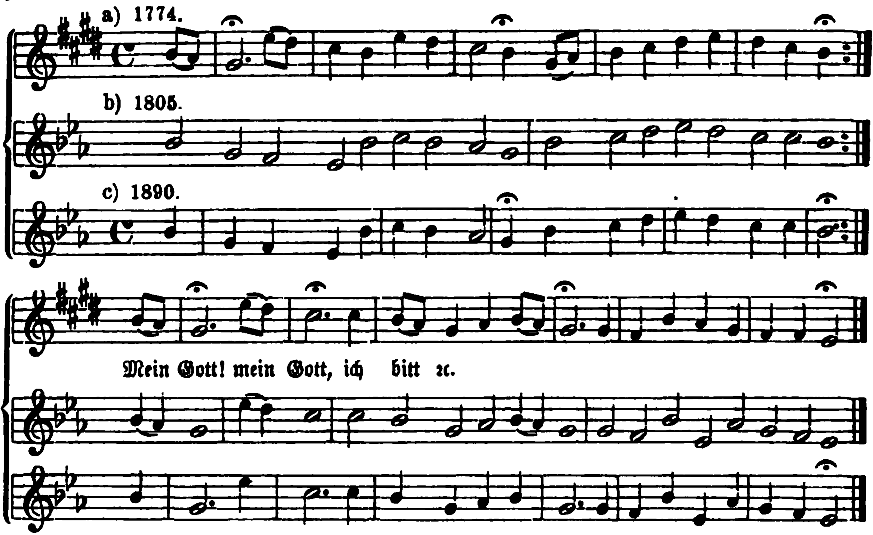
[2]) v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 294. Kocher, Zionsharfe 1855. I. S. 555 und Erk, Ch.-B. 1863. S. 261 kannten als älteste Quelle dieser Weise nur Witt 1715, und meinten deshalb, sie gehöre dem Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ zu. Im Württ. Ch.-B. 1828. S. 29 war sie als „aus dem Augsburgischen Choralbuche“ stammend und nach dem Liede „Noch sing ich hier aus dunkler Ferne“ bezeichnet, was das Württ. Ch.-B. 1844 und 1862 traditionell fortpflanzte und erst Faißt in der Ausg. von 1876 beseitigte. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222 bemerkt zugleich, bei Joh. David Meyer, Geistl. Seelenfreud.“ Ulm 1691 finde sich eine Weise, die in die vorliegende „teilweise übergegangen zu sein scheine.“ Zahn, Melodien II. S. 222. 223 weiß jedoch hievon nichts.



Sie hat unter verschiedenen unwesentlichen Änderungen und unter verschiedenen Namen folgende Verbreitung gefunden: Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 553. S. 304; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 476 („Ach, wie betrübt sind fromme Seelen"); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 293 („Wer nur den lieben Gott läßt walten". 3te Mel.); Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 235 (ebenso. 2te Mel.); Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 92. S. 42 (Ach, sagt mir nichts von Gold und Schätzen"); Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 33. S. 16. 17 („Gott werde stets von uns erhoben"); Keßler, Wirtemb. Ch.-B. 1792. Nr. 44. S. 38 (ebenso); Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 271b. S. 233; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1111. S. 477 (beide als „Wer nur den lieben Gott ꝛc."); Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 242. S. 172; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 159. S. 162 („Wer nur den lieben Gott ꝛc."); Aargauer G.-B. 1844. Nr. 29. S. 60. 61 („O daß ich tausend Zungen hätte"); Württ. Vierst. Gesänge 1825. Nr. 67. S. 126. 127. Ch.-B. 1828. Nr. 67. S. 29. Ch.-B. 1844. 1862 (diese sämtlich als „Noch sing ich hier aus dunkler Ferne"). 1876. Nr. 68. S. 61 (als „Mein Jesus lebt, was soll ich sterben"); Wiegand, Ch.-B. für Kassel 1844. Anh. Nr. XVII. S. 193; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 382. S. 184 („Von dir kommt jede gute Gabe"); Hentschel, Ch.-B. 1859 ꝛc. Nr. 192. S. 113; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 262. S. 216. 217; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 443. S. 164; Gebhardis Taschen-Ch.-B. 1882. Nr. 296. S. 168. 169 u. v. a. — Die zweite Weise des Liedes ist zuerst aus dem „Anhang an das Gothaische Kantional." Gotha 1726. S. 33. 34 bekannt, wo zu ihr bemerkt ist: „kann auch über folgenden Liedern statt haben: Ich armer Mensch, ich armer Sünder ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc." Sie ist jedoch hier wohl nicht Original, sondern erweiternde Umbildung einer Melodie zu „Ich will dich lieben, meine Stärke" (vgl. diesen Art. im Nachtrag), die vorher schon bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 378. S. 579 erschienen war und ebenfalls jetzt noch weit verbreitet ist. Diese unsrem Liede angepaßte Weise lautet in der Zeichnung des Gothaer Kantionals:



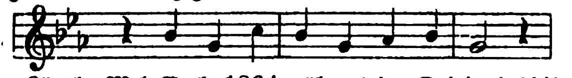
und fand Aufnahme bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 724 (in 3/2 Takt umgesetzt); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 443. 1te Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 40 („Ich bin getauft auf deinen Namen"); Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 236. 1te Mel.; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 129. S. 65; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1178. S. 504 („Es ist noch eine Ruh vorhanden"); Reinhardt-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 198. S. 141; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 220. S. 219; Mühlhauser Mel.-Buch 1834; Wiegand, Ch.-B. für Kassel 1844. Nr. 213. S. 169; Nassauisches Mel.-Buch 1847; Enckhausen, Ch.-B. 1858 und Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 665a. S. 251 (im Dreitakt nach Dretzel); Volckmar, Ch.-B. für Hessen 1865; Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 152a. S. 124 u. s. w. — Jetzt hat die weiteste Verbreitung und wie es scheint Aussicht, nach und nach die kirchlich allgemein giltige Weise des Liedes zu werden, die folgende dritte Melodie:
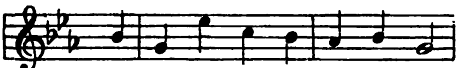


Sie ist von Zahn zuerst nachgewiesen in dem Mskr.-Ch.-B. des Organisten Franz Vollrath Buttstett zu Rothenburg ob der Tauber 1774. Nr. 180 — erscheint aber hier anonym, während Buttstett seine eigenen Melodien mit „di Buttstett" gekennzeichnet hat — und als erstmals gedruckt in den „Christlichen Gesängen". Elberfeld 1805, wo sie unter Nr. 86, 91 und 96 über drei Liedern steht und eine „alte Melodie" genannt wird. Durch die Elberf. G.-BB. von 1810 und 1824, das Ch.-B. für das Großherzogtum Berg von Peter Hürxthal 1809 und das Mel.-Buch von Natorp 1822 wurde sie bekannt[1]) und fand weiter Aufnahme bei

[1]) Erk, Ch.-B. 1863. S. 261. Nr. 264, dem noch das neue Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. S. 104 folgt, kannte sie nur aus dem Ch.-B. von Hürxthal und meinte daher, sie sei „vielleicht von Hürxthal componiert?" — Der jüngere Natorp in der Ausg. des Natorp-Rinckschen
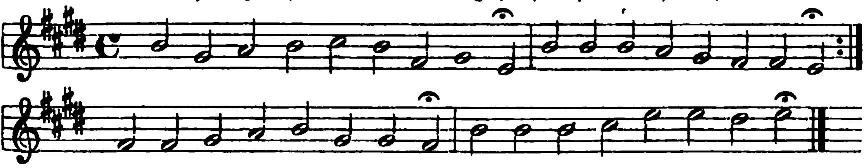
Kühnau, Ch.-B. 1817—1885. 6. Aufl. 1837. Nr. 320. S. 95 und den ihm folgenden Berliner Ch.-BB. von A. W. Bach 1830, A. B. Marx 1832 und Zschiesche 1835; bei Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 129; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Gläser, Ch.-B. Essen 1826; Reinhard-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 170. S. 122. 123; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 219. S. 218; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1027. S. 481 (S. 588: „Melodie vor 1744 aus den Berg'schen Landen"); Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 425. S. 155 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 410. S. 197; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 529. S. 488; Ch.-B. für das Königr. Sachsen 1883. Nr. 182. S. 104; Baseler G.-B. 1854. Nr. 14. S. 14. 15; Mel.-Buch für Lippe-Detmold 1884; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 176. S. 92. 93; Mel.-Buch für Hannover von Hille 1886; Schleswig-Holst. Ch.-B. 1886. 1888. Nr. 134. S. 165; Kawerau, Ch.-B. für Brandenb. 1888. Nr. 168. S. 106; G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 548. S. 515; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 324. S. 377. 378 (mit „1741" überschrieben); Kasseler, Ch.-B. 1890. Nr. 152b. S. 124; G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893. Nr. 495. S. 454 u. a. In dem vorgenannten neuen Choralbuch für den Konsistorialbezirk Kassel ist für den Fall, daß man das „Mein Gott" nicht wiederholen will, für die dritte Melodiezeile folgende Variante gegeben:



dagegen hat das Lüneb. Mel.-Buch 1864 näher beim Original bleibend:
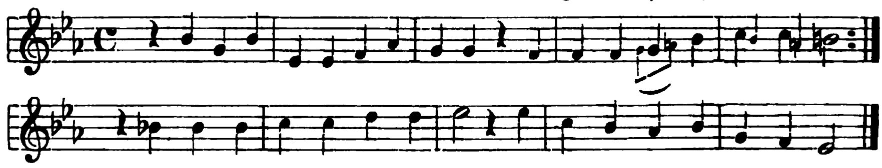


— Eine vierte Weise aus Johann Gottfried Bierlings Ch.-B. 1789. Nr 35. S. 17 und ohne Zweifel von Bierling selbst erfunden ist diese:
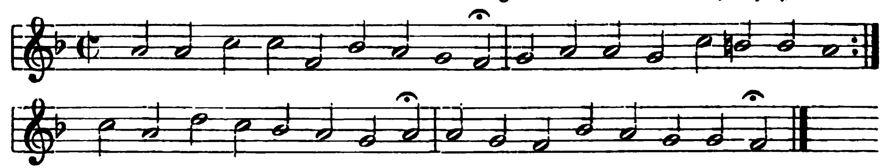


Sie hat kirchliche Geltung in Oldenburg und steht im dortigen Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 115a. S. 36 für unser Lied, sowie für „Nach einer Prüfung kurzer Tage", und in allen oldenburgischen Ch.-BB. von Meinecke 1791; Rothe um 1830; Sattler 1869 und Oeltze 1874. Auch in der reformierten Kirche des Fürstentums Lippe ist sie kirchlich und findet sich in den dortigen Ch.-BB. von

Ch.-B.s von 1870 behauptete, die Melodie sei „schon vor 1750 im Bergischen entstanden," freilich ohne einen Nachweis beizubringen. — Döring, Choralkunde 1865. S. 180 gab „1744, würtemberger Choralbuch" (also wohl das Ch.-B. von Stötzel) als Quelle an, ebenso das Lüneb. Mel.-Buch von Anger und Junghans 1864; aber diese Angabe ist falsch: in Stötzels Ch.-B. von 1744 steht die Melodie nicht.

Pustkuchen. Rinteln 1810 und H. A. Dresel 1834, im Mel.-Anh. des Lemgoer G.-B.s 1830 und im Mel.-Buch 1884. Weiter wurde sie noch aufgenommen von Keßler, Württ. Ch.-B. 1792. Nr. 46. S. 39; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 103. S. 41; im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 97. S. 150. 151 und im Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 119. S. 154 (aber irrtümlich Knecht zugeschrieben), endlich in Volckmars Hessischem Ch.-B. 1865 und bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 516c. S. 444. — Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 444 erschien als „Andere Melodie" des Liedes die folgende fünfte, vielleicht von König selbst herrührende Weise:



die aber nur bei Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 236. 2te Mel. (mit der angedeuteten Änderung der zweiten Zeile) und Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 36. S. 25 Aufnahme gefunden hat. Doch scheint sie im Bayrischen Franken im Gebrauch gewesen zu sein, da sie Zahn in mehreren dortigen Mskr.-Choralbüchern des vorigen und unsres Jahrhunderts angetroffen hat.[1]) — Eine sechste Weise endlich scheint in Stade (Herzogtümer Bremen und Verden) gebraucht zu werden, da sie im dortigen Mel.-Buch von 1860 sich findet. Sie ist von Ernst Heinrich Gotth. Wilh. Wiedemann und bei Sauerbrey, Ch.-B. für die Herzogtümer Bremen und Verden. 1830. 1838. Nr. 131 gedruckt worden, wo sie heißt:
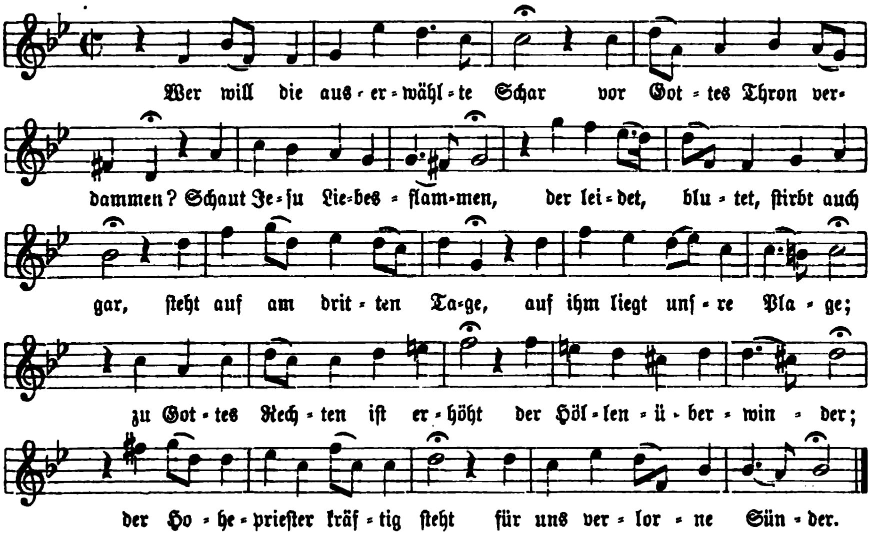


Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, Kantate von Seb. Bach. Daß man das Lied der Gräfin Ämilia Juliana anfänglich nach der Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten" sang, wurde im vorangehenden Artikel bereits bemerkt. Auch in Leipzig war zur Zeit Bachs noch keine andere Weise für unser Lied bekannt und kirchenüblich, als die Neumarksche, und sie hat Bach immer auch zu unsrem Liede in seinen Kirchenmusiken verwendet. So als Schlußchoral in den Kantaten „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke" (zur 12.

[1]) Zahn, Melodien II. Nr. 2838. S. 223 hat als eigene Weise unsres Liedes noch eine Melodie aus dem Rudolst. Ch.-B. von Nicolai 1765. Nr. 36. S. 25. Aber sie steht dort als „Alia Melodia" (als was sie Zahn selbst unter Nr. 2783. S. 209 bereits gebracht hatte) unter 4 Weisen des Liedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und scheint überhaupt nicht ein Original, sondern die Umarbeitung in eine für den Gemeindegesang bequemere Form der Hilleschen Melodie „Was hinket ihr, betrogne Seelen" (vgl. den Art.) zu sein.

Strophe „Ich leb indes in dir vergnüget") und „Wo gehest du hin?" (zu Str. 1 unsres Liedes); so auch in der vorliegenden Kantate, die den Namen des Liedes trägt. Sie ist zum 16. Sonntag nach Trinitatis, 9. Sept. 1731, geschrieben (Ev. vom Jüngling zu Nain, Luk. 7, 11—17) und hat als Hauptchor eine Choralphantasie mit zwischen den Choralchor eingeflochtenen Recitativen, zwei durch Recitative verbundene Arien für Alt und Baß, und verwendet als Schlußchoral „Welt ade! ich bin dein müde" in dem fünfstimmigen Satz von Johann Rosenmüller aus Vopelius Gesangbuch 1682. — Das Werk, in dem sich „die Grundempfindung der Johannes- und Matthäus-Passion konzentriert verkörpert findet", ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. V. 1. Lief. Nr. 27. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. III. Nr. 27. S. 175—196. Vgl. Spitta, Bach II. S. 282—284 und Anh. A. Nr. 38. S. 803—805. Der Schlußchoral „Welt ade! ich bin dein müde" ist auch neu gedruckt in den Choralgesängen. 3. Aufl. 1832. Nr. 150. S. 88 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 134. 135. S. 88. 89.
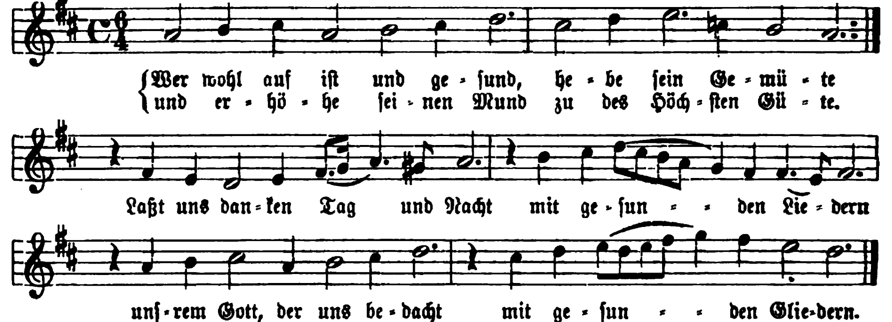
Wer will die auserwählte Schar, Choral. Benjamin Prätorius' Lied über Röm. 8, 33—39 war bei seinem Erscheinen in des Verfassers Schrift „Spielende Myrten-Aue 2c." Leipzig 1664. S. 156,[1]) sowie im Nürnb. G.-B. von Saubert 1677. Nr. 680. S. 733 auf die Melodie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" verwiesen. Im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 173. S. 239. 240 erhielt es dann die folgende eigene Melodie:
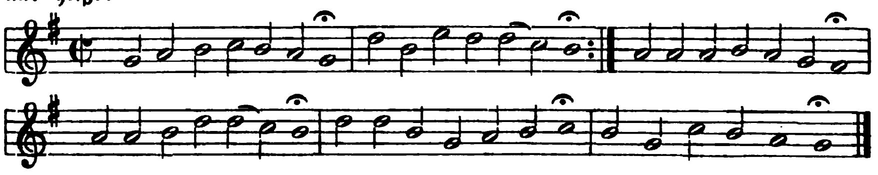


[1]) Das Lied steht noch nicht, wie Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 369 irrtümlich angiebt, in Prätorius' „Jauchzendem Libanon". 1659. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 370. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 176. Nr. 100.

Diese lange und wenig melodische Weise wurde nur bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 179 und Freylinghausen, Ges.-Ausg. 1741. Nr. 442. S. 282. 1771. Nr. 442. S. 268. 269, sowie in Grosses Mel.-Ausg. (1799) forterhalten. Bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1256. S. 948 ist sie nochmals neu gedruckt.[1])

Wer wohl auf ist und gesund, Choral. Paul Gerhardts frisches und freudiges „Danklied für Leibesgesundheit" erschien in der Berliner Praxis pietatis melica 1656. Anhang S. 1057 und wurde auf die Melodie „Christus, der uns selig macht", später wohl auch auf „Schwing dich auf zu deinem Gott" verwiesen. Obwohl es also einer eigenen Melodie nicht bedurfte, hat es doch auch einige erhalten. Die erste derselben von Johann Georg Ebeling in „Pauli Gerhardi Geistliche Andachten. Das Vierdte Dutzet." 1666. Nr. 39 ist:



Sie hat keine weitere Verbreitung gefunden. — Eine zweite Weise stammt aus Weimars Erfurter Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 129a. S. 320, wo sie anonym steht und heißt:
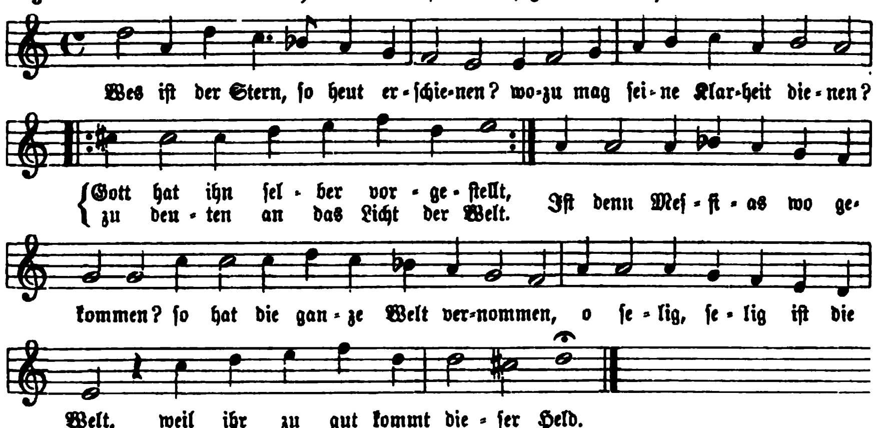


Sie wurde noch aufgenommen bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 703. S. 317 und Hering, Allg. Ch.-B. Leipzig 1825. — Für den Hausgesang hat Friedrich

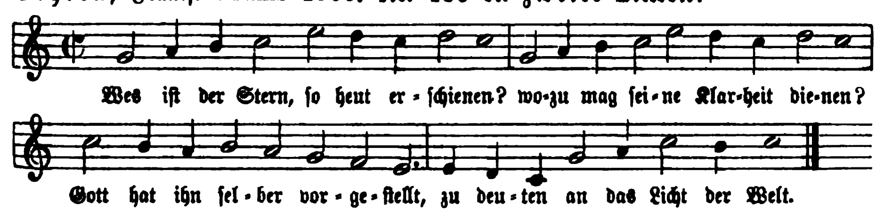
[1]) Ein anderes Lied desselben Inhalts ist „Wer will, was Gott auserwählet" von Christoph Runge in der Berl. Praxis piet. melica. Edit. XI. 1664 bis 1712, auch in der Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 122. S. 149. 150. 1693. Nr. 160. S. 199. 200 ꝛc. Vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 94. 344. 345. In einer Umbildung: „Wer will Gottes Auserwählte" stand dieses Lied merkwürdigerweise sogar in den rationalistischen G.-BB. Vgl. Württ. G.-B. 1791. Nr. 302. S. 161. 162 und die Liederregister in Weimars Ch.-B. 1803. S. 369 und Umbreits Ch.-B. 1811. Es hat jedoch keine eigene Melodie, sondern geht nach „Alle Menschen müssen sterben".

Mergner eine dritte Melodie geschrieben; sie steht in seinen „Paul Gerhardts geistliche Lieder in neuen Weisen." Erlangen 1876. Nr. 81.

Wes ist der Stern, so heut erschienen, Choral. Dieses Epiphaniaslied des jüngeren Valentin Thilo erhielt im „Preußischen Neu verbessert-vollständigen Kirchen-, Schul- und Hauß-Gesangbuch x. mit Sel. Eccardi, Stobaei, Alberti und anderer Vornehmen Preußischen Musicorum Melodeyen x. Königsberg, verlegt und außgegeben von Friderich Reusnern. Im Jahr 1675." 8⁰. S. 133 die folgende eigene Melodie von Johann Sebastiani (vgl. den Art.):



Sie wurde in den Königsbergischen G.-BB. von 1690 und 1702 fortgepflanzt und in vereinfachter Form noch von König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 47 aufgenommen. In Königs Fassung übertrugen sie die Wernigerod. Melodeyen. Halle 1767. S. 295 auf das Lied „Vollkommenheit, du Haupt der Gaben" (vgl. den Art.) und daher haben sie noch Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1187. S. 906. 907 mitgeteilt, ohne deren eigentliche Herkunft zu kennen.[1]) — Bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 133. S. 155 und schon in der von ihm herausgegebenen Frankf. Praxis 1668. 1693. Nr. 282. S. 329 erschien das Lied auch in vierzeiliger Stropheneinteilung. Für diese Form erfand Sohren, Frankf. Praxis 1668. Nr. 186 die zweite Melodie:



[1]) Auch Zahn, Melodien III. Nr. 6122. S. 651 hat sie aus dieser Quelle und als zu diesem Lied gehörig irrtümlich nochmals mitgeteilt, nachdem er sie unter Nr. 6120. S. 650 im Original schon gebracht hatte.

— Johann Stobäus schrieb über unser Lied einen Tonsatz für zwei Chöre, der in den „Preussischen Festliedern. Ander Theil. Königsberg 1644." Nr. 30 erschienen ist.[1]) Seine Melodie wurde jedoch nicht für Gemeindegesang benützt.

Weßnitzer, Wolfgang, Hoforganist des Herzogs Christian Ludwig zu Celle und als solcher musikalischer Redaktor des von diesem Fürsten veranlaßten Celle-Lüneburgischen Gesangbuchs in dessen Ausgaben von 1661—1696. Für dieses wichtige Gesangbuch schrieb Weßnitzer im ganzen 67 neue Choralmelodien, von denen mehrere auch jetzt noch bekannt sind und eine: „Jesu, meines Lebens Leben" mit dem Anfang:



sich allgemein im Gebrauch der deutschen evangelischen Kirche verbreitet hat und für immer in demselben fortleben wird. Über Weßnitzers Lebensumstände ist urkundlich Feststehendes bis jetzt nicht bekannt geworden. Da aber im Hannoverschen G.-B. von 1646 eine erste Melodie von ihm gedruckt erschien und er der Ausgabe des Celle-Lüneburgischen G.-B.s von 1696 noch 6 neue Melodien unter seiner Namenschiffer „W. W." beigab, so erscheint damit die Annahme gegeben, er werde in der Zeit um 1620—1625 geboren und nach 1696 in hohem Alter gestorben sein. Zwischen diesen beiden Endpunkten seines Lebens ist nur noch ein Datum sicher bekannt: 1654 bewarb er sich als damaliger Organist an der Waisenhauskirche zu Hamburg, einer Nebenkirche, zugleich mit Jakob Lorenzen,[2]) Albert Schop und Matthias Weckmann um die Organistenstelle an der Hauptkirche St. Jakobi daselbst, ohne sie jedoch zu erhalten, da Weckmann gewählt wurde.[3]) Ob aus dem Umstand, daß das Hannoversche G.-B. von 1646. 1648. 1652 ꝛc. zuerst Melodien von Weßnitzer brachte, zu schließen sein mag, er werde in näheren Beziehungen zu Hannover gestanden, und etwa von dort gebürtig gewesen sein, muß dahin gestellt bleiben. Mehr für sich dürfte, sofern wir ihn zuerst als Organisten in Hamburg treffen, die Annahme haben, er werde seine musikalische und organistische Bildung,

---

[1]) Vgl. über diesen Satz v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 130. Müller, Die musik. Schätze der Bibliothek zu Königsberg. 1870. S. 346.

[2]) Dieser war der Sohn des dänischen Hoforganisten Johann Laurentius zu Kopenhagen und der Schwiegersohn des Jakob Prätorius (Schultze), Organist an St. Petri zu Hamburg. Diesem seinem Schwiegervater wurde er 1648 adjungiert und 1651 auch als dessen Nachfolger gewählt. Aber die „Kirchvorsteher wollten diese Wahl nicht anerkennen, weshalb er anfangs Dezember aufs neue wieder erwählt wurde." Aber er scheint für die Stelle nicht genügt zu haben: 1653 wurde Johann Olffen sein Nachfolger an St. Petri und er wird bis auf weiteres die Nebenstelle an der Waisenhauskirche, neben Weßnitzer, erhalten haben. Vgl. Schwenke, Orgeln und Organisten zu Hamburg. Signale 1870. Nr. 51. S. 802. Die dort in der Anm. geäußerten Mutmaßungen Schwenkes werden damit hinfällig.

[3]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 397. Gerber, Altes Lex. II. S. 783. 784, sowie unsre Art. „Schop, Albert". Bd. III. S. 254 und „Weckmann, Matthias". Bd. IV. S. 158—160.

wenn nicht schon bei Melchior Schild in Hannover, so doch bei einem der berühmten Hamburger Organisten seiner Zeit, Jakob Prätorius oder Heinrich Scheidemann, erlangt haben. Da ihm 1654 die Erlangung eines ansehnlicheren Organistendienstes in Hamburg mißlang, so wird er von da an bemüht gewesen sein anderwärts weiter zu kommen. 1658 ging der Herzog Christian Ludwig, der 1648 die Regierung zu Celle angetreten hatte, daran, für seinen Hof und sein Land ein neues Gesangbuch herstellen zu lassen. Für die Redaktion des musikalischen Teils dieses Buches wird er sich nach einem tüchtigen Musiker umgesehen haben. Von Weßnitzer aber waren bereits Melodien bekannt, und ihn berief daher der Herzog als Hoforganisten und übertrug ihm zugleich die Melodienarbeit an seinem Gesangbuch. Mit der Redaktion der Lieder war Ernst Sonnemann, der damalige Konrektor der Schule zu Celle, 1659 zustande gekommen; der Druck erfolgte im Laufe des Jahres 1660 und 1661 wurde das Buch ausgegeben. Daraus dürfte für Weßnitzer folgen, daß er 1658 oder 1659 nach Celle gekommen sein wird, wenn er nicht schon vor der beginnenden Gesangbuchsarbeit im Dienste des Herzogs gestanden hatte. Der Quartausgabe von 1661 folgte die für den allgemeinen Gebrauch bestimmte, handlichere Oktavausgabe des Gesangbuchs von 1665, für die Weßnitzer „insgesamt 100 Melodien (in Diskant und signiertem Baß) revidieret" hat. Zugleich hatte er diese 100 Melodien auch „vierstimmig gesetzt und gedachte sie als besonderes Buch herauszugeben, damit durch das Kurrendesingen der Schüler Melodie und Text den Leuten bekannter würden, und so das neue Gesangbuch eine weitere Verbreitung fände. Allein der damals noch lebende Herzog (er starb zu Celle am 15. März 1665), dem dies Werk gewidmet werden sollte, hielt es zur Zeit für unnötig, und so unterblieb" dessen Ausgabe. Daß Weßnitzer noch 30 Jahre später für das „Grosse Zellische Gesang-Buch" von 1696 neue Melodien geschrieben hat, ist oben schon bemerkt worden. — Einige nähere Nachweise über die Melodien Weßnitzers, von dem andere Werke nicht bekannt geworden sind, geben wir noch im folgenden:

Seine erste Weise zum Liede „Dies ist ja doch die letzte Zeit" erschien im Hannoverschen „New Ordentlich Gesang-Buch" 1646. Mel.-Anhang Nr. 7b und war im selben G.-B. 1648 und 1652 fortgepflanzt.[1]) — In der Ausg. desselben Hannovr. G.-B.s von 1657. Nr. 280. S. 510 trat eine zweite Melodie „Der große Tag des Herren" (später „Bald wird

[1]) Merkwürdigerweise steht sie aber nur in dem Exemplar der Bibl. zu Wolfenbüttel dieses G.-B.s; ein Ex. der Bibl. zu Darmstadt enthält nur die Weise Nik. Hermanns „Sankt Paulus die Korinthier" und das Lied sollte, wie ausdrücklich bemerkt ist, in vierzeilige Strophen zerlegt werden. Der fragliche Melodienanhang muß also in zwei verschiedenen Redaktionen gedruckt worden sein. — Die Ausgaben desselben G.-B.s von 1648 und 1652 enthalten unter Nr. 7 der Mel.-Beigabe drei Weisen für das Lied: 2 sechszeilige, als zweite die von Weßnitzer, und die vierzeilige von Nik. Hermann. Vgl. Zahn, Melodien VI. S. 164. 168. 185.

die Menschen schrecken") von Weßnitzer ans Licht, die in seiner eigenen Umbildung für das Lüneb. G.-B. 1665 seitdem in der Hannoverschen Provinzialkirche Geltung hat.[1]) — Das Celle-Lüneb. G.-B. von 1661 brachte weiter 10 neue Melodien von ihm, die jedoch hier noch nicht durch seine Namenschiffer als seine Erfindung gekennzeichnet waren. Diese Bezeichnung mit „W. W." erfolgte erst in der Ausg. des Buches von 1665, wo unter im ganzen 59 Melodien diese Chiffer steht, von denen 31 neue, hier erstmals gedruckte sind. — Im „Vollständigen grossen Zellischen GEsang-Buch" 1696 endlich waren im ganzen noch 44 Melodien Weßnitzers erhalten, die aber nicht mehr alle sein Namenszeichen haben. Mit demselben erscheinen aber hier nochmals 6 neue Weisen von ihm. Alles in allem hat Weßnitzer 67 neue Choralmelodien erfunden,[2]) von denen zwei noch in kirchlichem Gebrauch stehen und etwa zehn andere in älteren Choralbüchern einige Verbreitung hatten und jetzt im Hermannsburger Missions-Choralbuch von 1876 wieder aufgenommen worden sind. Diese Sammlung hat diese Weisen dem Lüneb. G.-B. entnommen, ohne deren Urheber zu kennen. — Es waren diese Melodien augenscheinlich mit besonderer Rücksichtnahme auf die Anforderungen des kirchlichen Gemeindegesangs geschaffen und diesen Anforderungen entsprachen sie durchaus und trafen in den meisten Fällen auch Ton und Weise des jeweilen zugehörenden Liedes ganz gut. Vergleicht man sie dagegen mit den Melodien der gleichzeitigen Sänger Rists, die allerdings zunächst nur die Zwecke privater Erbauung im Auge hatten, so kann nicht geleugnet werden, daß eben jene be-

---

[1]) Bode, Quellennachweis 1881. S. 419 überschreibt sie „Verfasser?", kennt also deren Herkunft nicht. Layriz, Kern III. Quellennachweis S. IV bemerkte irrtümlich „J. Eccard 1604" und ihm folgt noch das Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 130. S. 45 mit der Aufschrift „J. Eccard. 1604 (Lüneb. G.-B. 1661)." Vgl. dagegen Zahn, Melodien IV. Nr. 7498. a. b. S. 444. 445 und VI. S. 203.

[2]) Vgl. Zahn, a. a. O. V. S. 423. Nr. 115. Zu einem andern Resultat ist allerdings Bode, a. a. O. S. 25—27 gekommen; er sagt zunächst von dem G.-B. von 1661: „rücksichtlich der Singweisen richtete sich unser Gesangbuch nach dem hannoverischen. Fast alle Singweisen des letzteren fanden Aufnahme, ihrer 35; außerdem wurden 20 noch anderweit hinzugenommen", ohne Weßnitzers Anteil auszuscheiden. Dann bemerkt er zur Ausg. von 1665: „An Singweisen ist diese Ausgabe erheblich bereichert: 17 aus der Quartausgabe sind zwar weggelassen, 51 dagegen neu hinzugefügt, worunter 15 als Ersatz für fortgefallene. Die meisten dieser neuen Singweisen (44) sind mit W. W. bezeichnet, rühren also von Weßnitzer her. Diese Buchstaben stehen auch bei zwei andern Singweisen, die er nur umgearbeitet hat. Neun Weisen aus der Quartausgabe von 1661 sind hier ebenfalls mit W. W. bezeichnet. Da die Quartausgabe vom Jahre 1696 noch zwei weiteren Weisen (die aber schon 1661, resp. 1665 stehen) die Buchstaben W. W. hinzufügt, so hätte Weßnitzer im ganzen 55 neue Singweisen für das ältere lüneburgische Gesangbuch erfunden." Doch hat Bode die Sache kaum genau genug untersucht, denn er weiß z. B. auch nicht, daß in der Ausg. von 1696 die dort neu erscheinende Melodie „Immanuel, des Güte nicht zu zählen" mit „A. B." bezeichnet, d. h. von dem Organisten Augustus Braun an St. Michael in Lüneburg erfunden ist. Das Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 385. S. 143 hat zu dieser Melodie einen Komponisten „A. Bertram. Celle 1696" extra erfunden.

wußte Rücksichtnahme auf den Gemeindegesang unsrem Weßnitzer die Flügel freier Erfindung doch ziemlich beschnitten hat.[1])

Weyda oder **Weida**, Michael, ehmals Organist zu Danzig und Königsberg und einer der Angehörigen der alten preußischen Musikerschule. Da er sich „Dantisc.“ zubenannte, so wird er aus Danzig gewesen und dort etwa 1585 bis 1590 geboren sein. Als Nachfolger Cajus Schmidleins oder Schmideckens, der 1611 gestorben war, und Christoph Baders, der 1611 und 1612 dessen Dienst interimistisch versehen hatte, wurde Weyda 1613 Organist an der Marienkirche seiner Vaterstadt und 1623 folgte er dem Rufe als Organist an der Domkirche zu Königsberg und Paul Syfert (vgl. den Art.) wurde sein Nachfolger in Danzig.[2]) Als Gegner des lateinischen Kunstgesangs in der Kirche, kam Weyda in Königsberg bald in Konflikt mit Stobäus, der bis 1626 neben ihm Kantor am Dom war (ihm folgte Adolf Flaccus als Kantor); doch wußte der Domprediger Müller die Sache diesmal noch in gütlichem Ausgleich beizulegen. Nun schrieb aber Weyda 1628 in der gleichen Angelegenheit seinen „Discursus musicus“, und der Prediger Dr. Mislenta und die Diakonen der Domkirche fanden in dieser Schrift theologische Irrtümer. Dadurch entstanden die in der Preußischen Kirchengeschichte berüchtigten „Weydaschen Händel“, die damit endigten, daß Weyda 1630 als Domorganist entlassen und von Dr. Mislenta „als ein Satanskind in den Bann gethan und dem Teufel übergeben“ wurde. Er fand im Organistenamt an der reformierten Kirche ein Unterkommen, am Dom aber trat 1631 Heinrich Albert an seine Stelle. Doch sah sich Weyda auch nachher noch gezwungen, in einer „Verantwortung“ die fortgesetzten Angriffe auf seine Rechtgläubigkeit zurückzuweisen und hatte dafür die zweifelhafte Genugthuung, fünfzig Jahre nach seinem Tode von Gottfried Arnold in der Kirchen- und Ketzer-Historie unter den „Zeugen der Wahrheit“ aufgeführt zu werden.[3]) — Auf dem friedlicheren musikalischen Gebiet edierte Weyda 1643 eine Sammlung geistlicher Lieder mit Melodien und untergelegtem

---

[1]) In dem großen Melodienwerk von Zahn findet man jetzt 48 von Weßnitzers Weisen neu gedruckt.

[2]) Döring, Zur. Gesch. der Musik in Preußen 1852. S. 200 bemerkte irrtümlich: „st.(arb) 1623“, und wahrscheinlich ihm folgend sagt noch Dr. Max Seiffert in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. VII. 1891. 3tes Heft. S. 405 von Weyda: „starb jedoch schon 1623.“ Andrerseits hat auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. II. Berichtigungen und Zusätze. S. XVII, der da meinte: „Von Weyda wissen wir nur, daß er um 1635 Organist an einer der Kirchen Danzigs gewesen“ — es eben doch nicht richtig gewußt. Döring, a. a. O. S. 61 hat ihm aber, trotz seiner Todesangaben und trotzdem er an andern Stellen seines Büchleins die richtigen Daten kennt, wörtlich nachgeschrieben.

[3]) Vgl. Döring, a. a. O. S. 150. 151. Pisanski, Entwurf der Preußischen Litterärgeschichte herausgeg. von Meckelburg. Königsberg 1853. II. S. 263. Über die „Weydaschen Händel“ berichten umständlich die Werke über Preuß. Kirchengeschichte von Hartknoch und Arnold.

Baß und 1650 ein musikalisches Unterrichtsbüchlein für die Jugend.[1]) Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt; sie fällt nach 1654, da er auf den 8. Juni dieses Jahres noch einen Hochzeitsgesang hat drucken lassen.[2]) — Weydas Gesangbuch ist:

Deo triuni gloria. Geistliche vnd Tröstliche Lieder ꝛc. auß unterschiedlichen Authoribus colligieret ꝛc. Durch Michaelem Weyda, Organisten ꝛc. Gedruckt zu Königsberg in Preussen bey Paschen Mense im Jahr 1643. — 69 Lieder mit Melodien von Eccard, Stobäus, Sebastiani u. a. auch sieben neuen ohne Namen, die ohne Zweifel von Weyda selbst erfunden sind, von denen aber keine in den Kirchengesang übergegangen ist.[3]) — Zwei gedruckte Gelegenheitsgesänge zu Hochzeiten von 1635 und 1654 verzeichnet noch Müller, a. a. O. als in der Bibliothek zu Königsberg aufbewahrt.

Widerstehe doch der Sünde, Solokantate für Alt von Seb. Bach, ohne besondere Bestimmung und ohne Chor und Choral. Sie gehört nach Spittas Meinung der geistlichen Kammer- und Hausmusik zu, wenn sie auch, ohne irgend stilwidrig zu erscheinen, im Gottesdienst verwendet werden konnte und wohl auch verwendet worden sein wird.[4]) Gedruckt ist sie in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Jahrg. XII. Lief. 2. Nr. 54. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. VI. Nr. 54. S. 49—60.

Widmann, Erasmus, war 1572 oder 1573[5]) in der damaligen Reichsstadt, jetzt württembergischen Landstadt Hall, auch Schwäbisch-Hall am Kocher[6]) geboren.

---

[1]) Nach Döring und Pisanski lautete dessen Titel: „Methode, der Jugend aus rechtem Fundament, ohne einige Beschwer, die Vocalmusik spielend beizubringen;" derselbe ist aber damit wohl kaum wörtlich genau wiedergegeben, auch wenn man annimmt, daß der Mann so etwas wie ein Querkopf gewesen sein mag.

[2]) Vgl. Müller, Die musikalischen Schätze der Königl. und Univ.-Bibliothek zu Königsberg. 1870. S. 403.

[3]) Vgl. Zahn, Melodien V. S. 419. 420. Nr. 97. VI. S. 161. Hier sind auch unter I. Nr. 249. S. 68. Nr. 590. S. 163. Nr. 592. S. 164. III. Nr. 5425. S. 414. IV. Nr. 7235. S. 340. 341. Nr. 7300a. S. 365 und V. Nr. 8213. S. 59 die sieben Melodien Weydas neu gedruckt.

[4]) Vgl. die Auseinandersetzungen über derlei Bachsche Solokantaten bei Spitta, Bach II. S. 302—306.

[5]) Die Tenorstimme des ersten Teils seiner „Neuen Musicalischen Kurtzweil ꝛc." Nürnberg 1618 (Widmung dat. „Rotenburg 1617") enthält sein Porträt mit der Umschrift: „Erasmus Widmannus Halensis Suevus Anno Aetatis 45." Vgl. Monatsh. für Musikgesch. XV. 1883. Katalog der Musikwerke der Univ.-Bibl. zu Göttingen von A. Quantz. S. 41. Dies ergiebt, jenachdem man vom Jahr des Erscheinens oder von dem der Widmung ausgeht, eines der obigen Jahre.

[6]) Mit diesem seinem Geburtsort waren die Musiklexika bis jetzt nicht im reinen, weil sie seinen Zusatz „Suevus" zu dem „Halensis" nicht beachteten. Die Angabe bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 650 „von Halle gebürtig" war von Anfang an mißverständlich. Gerber, Neues Lex. IV. S. 569 hatte ebenfalls „geb. zu Halle" und Schillings Univ.-Lex. der Tonkunst VI. S. 857 folgte ihm. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S 462 machte

Er gehörte einem ehedem namhaften dortigen Geschlechte an, von dem außer ihm noch einige andere Glieder ihre Namen als Schriftsteller bis auf die Gegenwart gebracht haben.[1]) Erasmus, der sich immer als einen „Halensem" bezeichnete, war wohl nicht, wie vielfach angenommen wird, der Sohn des Achilles Jason Widmann, der ja in Neuenstein angestellt war und also auch dort gewohnt haben wird, sondern sein Neffe, der Sohn seines älteren Bruders Georg Widmann, der als „Komburgischer Skribent zu Hall unten am Berg in der Vorstadt ohne Mauern" wohnte.[2]) Seine Schulbildung wird er in den Schulen seiner Vaterstadt erlangt haben; wo er dann noch weitere Studien, namentlich auch in der Musik machte, ist nicht mehr bekannt; doch scheint er dieselben frühe abgeschlossen zu haben, da wir ihn schon in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts als Prä-

---

daraus „né à Halle en Saxe", vermutlich um seine geographischen Kenntnisse zu zeigen, die aber bei ihm ebenso zweifelhafter Art waren, wie sie es bei allen Franzosen sind. Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 337 begnügte sich ausnahmsweise diesmal nicht, Fétis einfach zu übersetzen, sondern suchte ihn mit „ist zu Halle an der Saale geboren" an geographischer Weisheit zu übertrumpfen.

[1]) Vgl. über die Familie: Dr. Jul. Hartmann, „Eine Haller Schriftsteller-Familie", in den Württ. Vierteljahrs-Heften für Landesgeschichte. Jahrg. 1880. III. S. 226—229. Dr. G. Bossert, „Kleine Beiträge zur Lebensgeschichte von Schriftstellern aus Württembergisch-Franken", im Archiv für Litteraturgesch. XI. S. 317. 318. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 76. 322. 561. 567. 573. — Der Stammvater der Familie war Jörg Widmann, geb. zu Bühlerthann, OA. Ellwangen, 1476 Scriba, 1479 Ammann des Stifts Komburg bei Hall, 1500 und noch 1515 Pfarrer zu Thüngenthal, OA. Hall. Dessen gleichnamiger Sohn, Jörg oder Georg Widmann erhielt 1518 die Pfarrei Erlach bei Gelbingen und erbat 1540 wegen Kränklichkeit die Enthebung von derselben (so nach Hartmann, nach Bossert „lebte er noch 1552 in Erlach bei Hall als Pfarrer"); 1550 schrieb er als Syndikus des Stifts Komburg sein „Chronicon". Mskr. der Bibl. zu Stuttgart. Hist. Fol. Nr. 147. Ein Sohn von ihm war Achilles Jason Widmann, von 1549 an Studiosus, vermutlich zu Ingolstadt, dann „Gräflich-Hohenlohischer Vogt zu Neuenstein und als solcher vor dem Ende des 16. Jahrh. (vor 1596, 3. Febr.)" gestorben, der Verfasser der „History Peter Lewen, des andern Kahlenbergers rc. Frankf. c. 1557 und in späteren Drucken; neu gedruckt bei v. d. Hagen, Narrenbuch 1811. S. 353—422, 533 ff. und Hoffmann v. F., Weim. Jahrbuch VI. S. 417 ff. Ein Bruder von diesem und zweiter Sohn des Chronisten, Dr. jur. Georg Rudolf Widmann, geb. 23. April 1530, gest. 6. Jan. 1584 als „Hohenlohischer Gemeiner Rath", der er 30 Jahre lang gewesen, war der Vater von Georg Rudolf Widmann, dem Verfasser des zweitältesten, in der Faustlitteratur sehr geschätzten großen Faustbuchs. 3 Tle. Hamburg 1599 und später öfters gedruckt; Neudrucke in Scheibles Kloster II. S. 275—804, sowie der Ausg. von 1674 (durch Pfitzer und Platz) in den Publik. des Litter. Vereins. Stuttg. Nr. 146. Dieser Widmann wurde 1605 Lehrer der Sekunda am Lyceum zu Öhringen, dann Hohenlohischer Kapellmeister und Stadtschreiber zu Neuenstein. Ein dritter Bruder und der älteste Sohn des Chronisten endlich war Georg Widmann, der Vater unsres Erasmus, der gleich seinen Verwandten „in teutschen Schriften eine große Lectüre" hatte.

[2]) Dies bezeugt Martin Crusius, Annales suevici. 1593. Schwäb. Chronik, deutsch von J. J. Moser. II. S. 286. 287 als 1593, da er schrieb: „noch heutzutag". Warum das Hartmann, a. a. O. durch ein beigesetztes „(?)" bezweifeln zu müssen meint, ist nicht recht ersichtlich.

zeptor und Kantor zu Graz in Steyermark angestellt finden. Als er hier 1599, gleich Veit Bach, dem Ahnherrn Seb. Bachs, und Kepler, seinem großen schwäbischen Landsmann, um seines evangelischen Glaubens willen der Gegenreformation weichen mußte, hatte er bereits, wie er uns in einer Widmung an die „Landschafft des Ertzhertzogtumbs Oesterreich“ von 1617 selbst sagt, „vor disem viel Jar in Oesterreich gedienet“, muß also schon bald nach 1590 als ganz junger Mann nach Graz gekommen sein. Er kehrte 1599 zunächst in die Heimat nach Hall zurück. Als aber 1602 der Graf Wolfgang von Hohenlohe „um einen Präzeptor für Weikersheim in Verlegenheit war, der humaniora studiert hätte und zugleich Musikus wäre, wurde der Kantor von Hall, Erasmus Widmann, gewählt, der vom Vogt von Niedernhall empfohlen war.“[1]) Anfänglich nur „Präzeptor und Schulmeister“, wurde Widmann laut Bestallungsbrief 1604 zugleich „Musik- und Kapellmeister“ der aus „acht Personen“ bestehenden gräflichen Miniaturkapelle. Wie ihm ausdrücklich bemerkt wurde, sollte er diese „täglich in bestimmten Stunden, die streng sollen eingehalten werden, exerzieren“ und so leiten, „daß eine wirkliche Kapelle sei und nicht vornehmen Fremden und Gästen zum Schimpf werde.“ Weiter sollte er einen Lehrjungen in der Musik, den der Graf „ihm stellen lasse“, nachziehen, das „Instrumentenstüblin zu Hof“ überwachen, „diejenigen, so zu Commödianten gebraucht, fleißig exerzieren und abrichten“[2]) und als Protokollführer „bei Ehe- und Hofgerichten, Visitationen 2c. sich gebrauchen lassen.“ Hinsichtlich der Kirchenmusik sollte er sich „den Choralgesang angelegen sein und vor der Kirche in der Schulstuben proben lassen.“ An Arbeit hat es also unsrem Erasmus Widmann in Weikersheim nicht gefehlt, auch dann nicht, wenn der gräfliche Hof in Neuenstein residierte und

---

[1]) So nach handschr. Mitteilungen des Hrn. Pfarrers Hartmann in Nassau, OA. Mergentheim, aus den Akten des Weikersheimer Archivs. Seither hat man Widmann immer erst 1604 zum „gräflich Hohenlohischen Musikus und Präzeptor“ und daneben dann 1611 zum „Kapellmeister zu Weikersheim“ werden lassen, obwohl z. B. die Vorrede seines Weikersheimer G.-B.s bereits mit „die Michaelis Anno 1603“ gezeichnet war. Fétis, a. a. O. glaubte, es sei eigentlich ein Krebsgang, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden (wie ja bekanntlich auch Seb. Bach, als er von Köthen nach Leipzig sollte, sich anfänglich daran stieß); aber Fétis wußte sich auch zu helfen: durch die einfache Umdrehung „fut d'abord cantor et organiste à Rothenburg-sur-la-Tauber, puis il obtint la place de maître de chapelle du comte de Hohenlohe à Weckerheim“ war die Sache gemacht und Reißmann, a. a. O. schrieb mit Seelenruhe nach. — Wie aus dem Citat aus Fétis zu ersehen, ist auch der Name des hohenlohischen Städtchens „Weikersheim“ in den Musiklexikas verunglückt: Walther, a. a. O. hatte „Wegckersheim“, vermutlich nur als Druckfehler statt „Weyckersheim“, wie Gerber, a. a. O. schreibt. Durch Fétis kam dann noch „Weckerheim“ auf und wurde seitdem bei Mendel-Reißmann, Paul, Hand-Lex. der Tonkunst II. S. 586 und Riemann, Musik-Lex. 4. Aufl. 1893. S. 1177 fortgepflanzt. Vgl. dagegen auch Mayser, Alter Musikschatz. Heilbronn 1893. S. 69.

[2]) „Da wir auch zur Zeit kurzweilige comoedias gehalten haben wollten“ — natürlich: es war ja die Zeit der „Englischen Komödianten“ an den größeren Höfen.

die ganze Kapellmeisterherrlichkeit zeitweilig auf den Vetter Georg Rudolf Widmann, den Verfasser des Faustbuchs und Neuensteinschen Kapellmeister überging. Dagegen erachtete er die Besoldung den an ihn gemachten Anforderungen wenig entsprechend, da er mehrfach Klage über ihre Kargheit führte.[1]) Doch ließ er sich dadurch die Arbeitsfreudigkeit nicht benehmen. Er schrieb 1603 die Tonsätze seines Weikersheimer Gesangbuchs, das dann Graf Wolfgang 1604 mit einem Kostenaufwand von 350 fl. in Nürnberg drucken und mit beigefügtem Katechismus sauber binden ließ,[2]) und begann 1606 bereits auch seine überaus fruchtbare Kompositionsthätigkeit auf dem Gebiet des weltlichen deutschen Liedes, wobei er zugleich die „ganz newen possirigen und kurtzweiligen Texte“ zum Teil selbst verfaßte und dafür zum Poeta Laur. Caes. gekrönt wurde.[3]) 1614 verließ er Weikersheim, wo Johann Jeep (vgl. den Art.) sein Nachfolger wurde,[4]) und folgte der Berufung als Präzeptor der vierten Klasse und Kantor am Gymnasium der freien Reichsstadt Rothenburg a. d. Tauber, wo er zunächst das bekannte obligatorische Kantorenbüchlein („Musicae praecepta Latino-Germanica“. Nürnb. 1615) edierte, dem er die von ihm gesetzten geistlichen Schulgesänge beigab (cum hymnis Scholae quatuor vocibus compositis“). 1618 übernahm er zum Kantorat noch die Organistenstelle an der Hauptkirche zu St. Jakob daselbst und gab dagegen das Präzeptorat auf, in welchem ihm Reinhard Meder folgte.[5]) Auch die Kompositionsthätigkeit setzte er in Rothenburg fleißig fort, im weltlichen Lied zur „musicalischen Kurtzweil“ sowohl, als auch in der Kirchenmusik, wie die Motetten von 1619 und die Sammlung liturgischer Gesänge „quae sub actu divino in templo choraliter decantari solent“ von 1627 beweisen.[6]) 1628 trat Widmann wie es

---

[1]) Uns erscheint diese Besoldung für jene Zeit so gar gering denn doch nicht. Er erhielt als Kapellmeister: 30 fl. Geld und 1 Fuder Wein; als Schulmeister: 20 fl. Geld, 2 fl. 14 kr. von Pfründen, 20 fl. Addition von der Herrschaft, 9 Malter Korn, 4 Malter Dinkel, 4 Malter Hafer, 1/2 Eimer Weingilt, 2 Fuder Holz, 2 Fuder Wellen, Behausung im Schulhaus, 2 Stück Wiesen, 1 Stück Krautgarten; per Schulknaben an jedem Quatember die Hälfte von 12 Pfennig und von einer Leich zu singen 3 kr.

[2]) Vgl. Wibel, Hohenlohische Kirchen- und Reformationsgeschichte. Onolzbach 1752—1756. 4°. I. S. 613. II. S. 476. 1605 stellte Widmann das Ansuchen, es möchte allen Ämtern anbefohlen werden, das G.-B. zu kaufen. Scheint, danach zu schließen, der materielle Erfolg des Buchs nicht eben bedeutend gewesen zu sein, so wird dagegen vom ideellen bezeugt: „und ist durch die angestellte Vocal- und Instrumentalmusik bei der ganzen Gemeinde ein solcher Eifer dem Choralgesang zuzustimmen erwachsen, daß oftmals viele fremde Personen hohen und niederen Standes ihre Verwunderung und Vergnügen darüber zu erkennen gegeben.“

[3]) Über „Erasmus Widmann als Dichter“ vgl. auch die Notiz von R. Kade in den Monatsh. für Musikgesch. Jahrg. XXI. Nr. 6. S. 106.

[4]) Vgl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jahrg. 1891. IV. S. 465. 466.

[5]) Vgl. Winterbach, Gesch. der Stadt Rothenburg. II. S. 26 und 191.

[6]) Nochmals erinnerte er sich auch der Stätte seiner ersten Wirksamkeit: 1618 sandte er „zwei musikalische Opera zu 4 und 5 Stimmen“ für die Kirchenmusik in Graz ein und er-

scheint auch vom Kantorat zurück, das Sebastian Stüx erhielt, und behielt allein noch den Organistendienst,[1]) und im Oktober 1634 starb er zu Rothenburg im 62. Jahr seines Alters. — Seine hier zu verzeichnenden Werke[2]) sind:

1. „Geistliche Psalmen vnd Lieder, wie sie deß Jars vber auff alle Fest, Sonn vnnd Feyertag zu Weickersheim in der Gravenschaft Hohenloe ꝛc. gebraucht werden ꝛc. mit vier Stimmen componirt durch Erasmum Widemannum, Grävelichen Hohenloischen Musicum vnd Praeceptorem zu Weickersheim. M.DCIII“. Am Ende: „Gedruckt zu Nürnberg, durch Valentin Fuhrmann. Anno M.DCIIII.“ 8⁰. Im ganzen 106 Lieder (24 deutsche und 19 Lobwassersche Psalmlieder, 28 Festgesäng, 34 Katechismuslieder, die Litaney und 5 Gloriastrophen) in vierstimmigen Tonsätzen (bei aufgeschlagenem Buch Diskant und Tenor links-, Alt und Baß rechtsseitig); nach der Vorrede („Datum Weickersheim die Michaelis Anno 1603“) hatte Widmann vierstimmigen Gemeindegesang im Sinn, denn er meinte: „diejenigen, welche die Musicam verstehen, könnten nach Belieben aus diesem Buch die eine oder die andere Stimme singen; das gebe eine sonderliche Anmuhtung und Lieblichkeit, so alle vier Stimmen in der Kirchen hin und wieder an verschiedenen Orten gehört werden.“ Zahn hat in dem G.-B. Bl. 169 eine einzige neu auftretende Melodie „Erstanden ist der heilig Christ“ gefunden; wenn sie von Widmann selbst ist, so lebt er in ihr seitdem im Kirchengesang seiner Heimatgegend, im Hohenlohischen und in Rothenburg, fort. — Eine zweite, „mit andern zu dieser Zeit gebräuchlichen Kirchengesängen vermehrte“ Ausgabe des Widmannschen Gesangbuchs veranstaltete 1639 sein Nachfolger Sebastian Stüx. Unter den beibehaltenen Tonsätzen von Widmann stehen zwei über hier „neu erscheinende Melodien, die wohl auch von ihm erfunden sind“, nämlich S. 505 „Herr Jesu Christ, bei uns einkehr“ und S. 717 „Die helle Sonn leucht' jetzt herfür“. Endlich kommt in seines späteren Nachfolgers G. Falck „Seelen-Cymbeln“ 1672. S. 482 noch ein Satz „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ vor, dessen Melodie „wohl ebenfalls von ihm ist.“[3]) — 2. XXXI geistliche Motetten zu drei,

---

hielt dafür ein Honorar. Vgl. Beiträge zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen. XVI. S. 122.
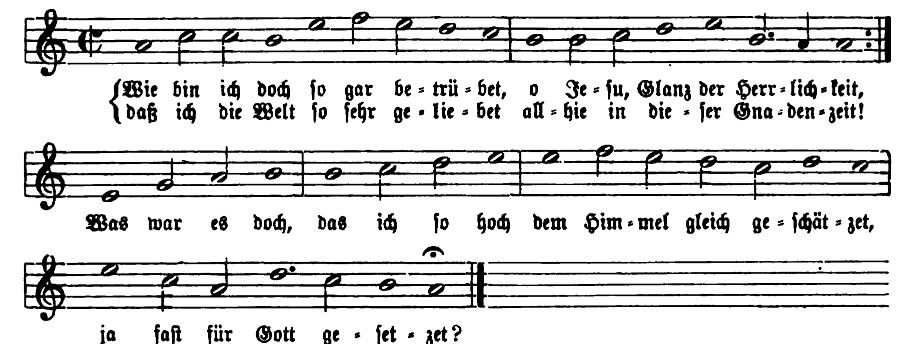
[1]) Vgl. Zahn, Melodien V. S. 411. Nr. 60. Seither wurde immer angenommen, daß er um diese Zeit schon gestorben sei. Vgl. noch Goedeke, a. a. O. III. S. 573.

[2]) Widmanns weltliche Liederwerke: 1. zwei Teile „Newer Teutscher Gesänglein“. Nürnb. 1606. 1607; 2. „Musicalisch Kurtzweil“. Nürnb. 1611; 3. „Musicalischer Tugend-Spiegel.“ Nürnb. 1614; 4. „Heroischer Frawenpreiß“. Nürnb. 1617; 5. „Newe Musicalische Kurtzweil“. Nürnb. 1618; 6. „Gantz Newe Canzonetten.“ Nürnb. 1618; 7. „Ein schön newer ritterlicher Auffzug vom Kampff zwischen Concordia vnd Discordia.“ Rothenb. 1620; 8. „Musicalischer Studenten Muht.“ Nürnb. 1622; 9. Drei Teile „Neuer Musicalischer Kurtzweil“. Nürnberg 1623. 1624 — verzeichnen Gerber, Neues Lex. IV. S. 569. Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 2. Ausg. 1855. S. 242. 243. 244. 245. 259. Goedeke, a. a. O. III. S. 76—78. 573, letzterer zum Teil mit Angabe des Inhalts. — Es fehlt uns bis jetzt eine Geschichte der Entwicklung des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert und bleibt es daher einem künftigen Geschichtsschreiber auf diesem Gebiet überbunden, diese Werke Widmanns des näheren zu untersuchen und ihre geschichtliche Bedeutung klar zu legen.
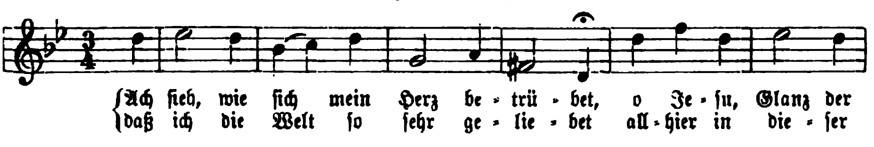
[3]) Man findet diese 4 vermutlich von Widmann erfundenen Melodien mitgeteilt bei

vier, fünff, sechs vnd acht Stimmen. Nürnberg 1619. 4°. — 3. Libellus Antiphona, hymnos, responsoria et reliquas conciones quae sub actu divino in templo choraliter decantari solent continens, conscriptus ab Erasmo Wiedmanno Hallensi. P. L. C. Cantore et Organoedo Reip. Rotenb. Tub. ordinario. Rotenb. 1627. 8°.

Wie bin ich doch so gar betrübet, Choral. Johann Rists Lied von der Verleugnung der Welt erschien in „Neuer Himlischer Lieder." Drittes Zehn. Nr. 6. Ausg. 1652. S. 242 mit der eigenen Melodie von Johann Schop:
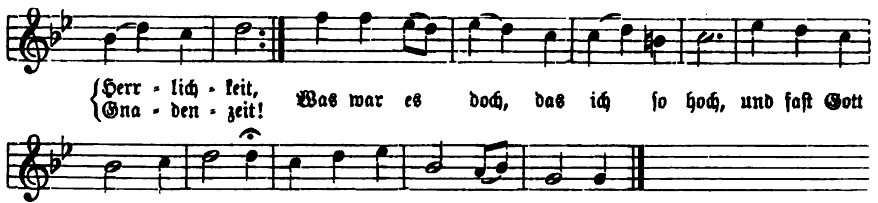


Doch fand weder das lange Lied in seiner originalen Fassung, noch auch die Melodie Aufnahme in die älteren Kirchengesangbücher und nur in außerkirchlichen Erbauungs- und geistlichen Liederbüchern, wie in H. Müllers Geistl. Seelen-Musik 1659 (bis 1684). S. 587, der „Christlichen Seelenharpffe." Schw.-Hall 1650 und Onolzbach 1665, im Meininger G.-B. 1693 u. a. waren sie fortgepflanzt. Die Frankfurter Praxis 1693. Nr. 891. S. 1014—1016 bringt noch das Lied, aber ohne die Melodie und ohne jeglichen Hinweis auf eine solche. — Mehr Eingang fand eine Umarbeitung des Liedes mit dem Anfang „Ach sieh, wie sich mein Herz betrübet" und durch Weglassen von Str. 4. 14 und 15 auf 13 Strophen verkürzt.[1]) Zu diesem Lied brachte das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 372. S. 531. 532 die zweite eigene Weise:

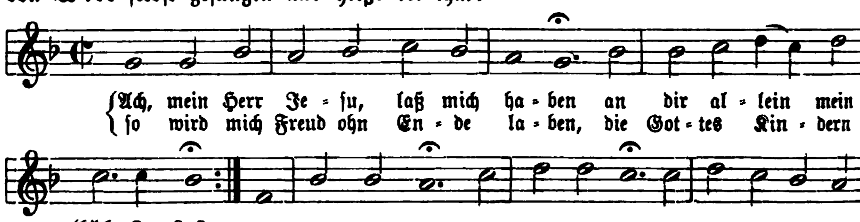


Zahn, Melodien I. Nr. 281. S. 75. Nr. 505. S. 144. Nr. 548. S. 154. IV. Nr. 7153. S. 307.

[1]) Nach Rambach, Anthol. III. S. 333 findet sich diese Bearbeitung zuerst bei Wagner, Allerhand neue und erneuerte Geistliche Lieder. Leipzig 1688. S. 344, wird also eine solche „Erneuerung" sein sollen. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 23 hat den Zusammenhang mit Rists Lied nicht beachtet.



Sie wurde in der Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 797. S. 527. 1771. Nr. 797. S. 500 und in der Melodien-Ausg. von Grosse (1799) beibehalten, steht außerdem auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 393 (in vierteiligem Takt) und noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 753. S. 343 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 492. S. 458. 459. — Ein aus der 13 bis 16. Strophe des Ristschen Liedes gebildetes besonderes Lied „Ach, mein Herr Jesu, laß mich haben" im Schleusinger G.-B. 1692. S. 437. 1701. S. 473, Goth. G.-B. 1699. S. 367 u. a. erhielt bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 353. S. 210 auch eine eigene Melodie. Diese dritte Weise ist vermutlich von Witt selbst gesungen und heißt bei ihm:
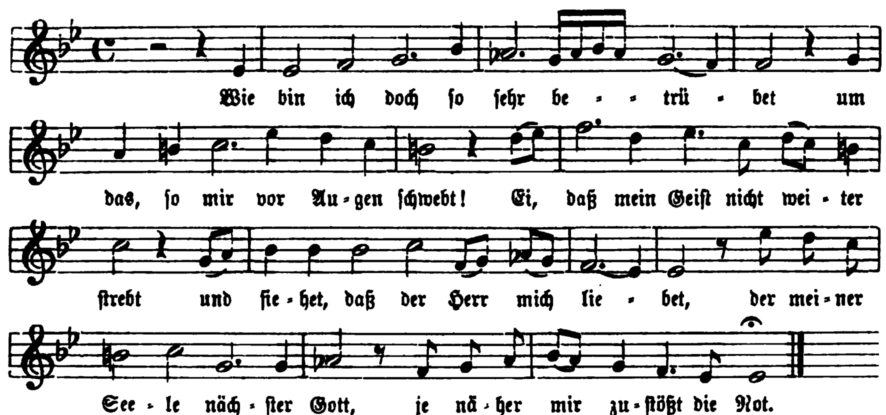




Sie war bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 202 und bei Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 690 aufgenommen; weitere Verbreitung hat sie nicht gefunden.[1])

Wie bin ich doch so sehr betrübet, Choral. „Großmuth in Unmuth" überschrieb Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel dieses sein Lied im „Christ Fürstlichen Davids-Harpfen-Spiel." Nürnb. 1667. S. 232, wo dasselbe zugleich die folgende eigene Melodie der Herzogin Sophie Elisabeth mitbrachte:

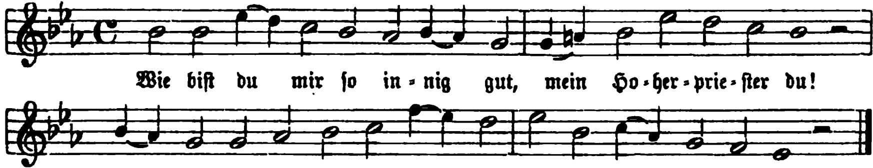
---

[1]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 5965. 5967 und 5968. S. 598 599 sind noch mitgeteilt: 4. eine Melodie aus dem Morgen- und Abend-Opfer". Aurich 1708. Nr. 36; 5. aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 399, die vielleicht von König herrührt, und 6. eine solche aus einer „Handschr. Marktbreit 1803." Sie haben jedoch keine Bedeutung erlangt.



König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 373 hat diese Weise choralmäßig vereinfacht, aber sie ist auch so nicht weiter bekannt geworden.[1])

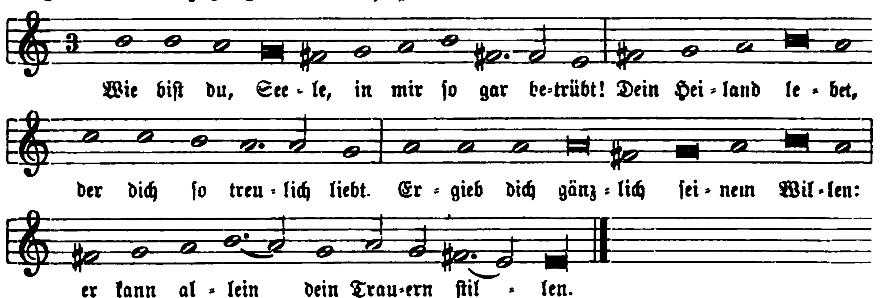
Wie bist du mir so innig gut, Choral. Die kirchliche Weise dieses Liedes von Gerhard Tersteegen (1724. Geistliches Blumengärtlein 1729. „Die versöhnende Gnade Jesu Christi") ist „Nun sich der Tag geendet hat." Neuerdings ist demselben auch eine eigene Melodie zugeteilt worden. Diese erschien zuerst bei Christoph Blumhardt, Sammlung älterer, meist unbekannter Choräle und Melodien zu Kirchenliedern &c. I. Abtl. Nr. 1—100. Stuttg. 1843. Nr. 15 zum Liede „Ei, wie so selig schläfest du" (vgl. den Art. im Nachtrag) und als aus „A Selection of Psalms etc. by Rippon. Nr. 329", also einer englischen Sammlung entnommen bezeichnet. Diese selbe Weise brachte dann das Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 158. S. 127 als „Englische Mel. (Jacksons)" auf unser Lied angewendet, und das Elberfelder Luth. G.-B. 1857. Nr. 412. S. 374, das sie in folgender Fassung aufnahm:



schrieb sie diesem ohne weiteres als „Eigene Melodie" zu. Seitdem erscheint sie mit diesem verbunden in kirchlichen Melodienbüchern, wie Flügel, Mel.-Buch zum Vollhagenschen G.-B. 1863, mehr aber noch in pietistisch gerichteten Liederbüchern, wie Kulkes Ch.-B. 1865; Kaiserswerther Diakonissen-Liederbuch; Große Missionsharfe 1883 u. a.

[1]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 371 weist dem Lied irrtümlich die Mel. „Wer nur den lieben Gott läßt walten" zu. Diese hat das Metrum 9.8. 9.8. 8.8, während unser Lied 9.8.8. 9.8.8 hat.

Wie bist du, Seele, in mir so gar betrübt, Choral. Das noch jetzt bekannte Trostlied erschien unter Tobias Zeutschners Namen in der Breslauer „Kirchen- und Haus-Music". 6. Ausfertigung (um 1675). 8. Ausf. (um 1690). S. 692. Die demselben jetzt eigene Melodie hat Zahn zuerst in einem Einzeldruck von 1675 mit einem andern Lied „O Welt-Regierer, der von dem Himmel schaut" von „Christian Brunman", d. i. Martin Hanke, gefunden.[1]) Dieser[2]) gab sie in seinen „Fünff-Zehn Geistlichen Liedern". 1685 und 1690 dem weiteren Lied „O werter Heiland, o schönster Bräutigam" bei. Unsrem Liede, dem sie dann geblieben ist, war die Melodie nach Jakob und Richter in den Manuskript-Choralbüchern von Benj. Weißig, „Chori Musici Director und College zu Steinau a. d. O. 1715" und von Wagner, Kantor in Langenöls 1742 zugeeignet. Sie heißt:
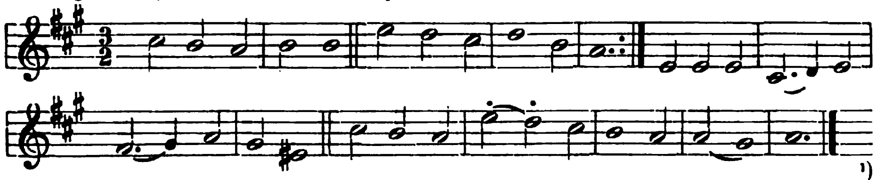


und ist in den schlesischen Choralbüchern von Reimann 1747. Nr. 183, Hesse 1831 bis 1852, Klipstein 1834 und Jakob und Richter II. 1873. Nr. 1257. Nr. 949 fortgepflanzt worden. Weiter findet sie sich bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 994. S. 434. 435, Hering, Allg. Ch.-B. 1825 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 358. S. 398 (hier zu „Ihr selgen Scharen 2c."). — Seb. Bach hat die Weise in einem schönen Satz unbekannter kirchlicher Bestimmung bearbeitet. Man findet denselben in den Choralgesängen 1786. III. Nr. 242. 3. Aufl. 1832. Nr. 242. S. 141, in Erks Ausg. II. Nr. 311. S. 109 und in meinem Ch.-B.

[1]) Die Angabe bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds IV. S. 33, die Melodie stehe mit unsrem Lied schon in Zeutschners „Musik. Hauß-Andacht." Brieg 1667, ist nicht richtig. Döring, Choralkunde 1865. S. 103 sagt nicht „Tob. Zeutschner 1660", wie Zahn, Melodien II. S. 599 will, sondern nur, Zeutschner sei der Komponist der Melodie, ohne nähere Angabe. Dagegen behauptet er irrtümlich, sie stehe „1738 bei König"; dort findet sich nicht diese, sondern eine andere Weise des Liedes.

[2]) Geb. 15. Febr. 1633 zu Borna bei Breslau, studierte in Jena und starb als Rektor des Elisabethen-Gymnasiums zu Breslau am 24. April 1709." Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 289. Nr. 16. — Ein älterer Martin Hanke, „Moravus, Bürger vnd deutscher Schreiber in der Fürstlichen Stadt Brieg in Schlesien", der 1616 42 Jahre alt war, erscheint bei Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 138. 139. S. 178 179 mit zwei Liedern von 1617.

II. 1889. Nr. 269. S. 75. — Eine neue zweite Weise von Friedrich Filitz, in seinem Ch.-B. zum Bunsenschen G.-B. (1847). Nr. 149. S. 94, ist dort zwar als Parallele zu „Nun preiset alle" gesetzt, aber es ist ihr unser Lied als Text unterlegt und sie damit auch diesem zugeteilt. Sie lautet:



[1])

Wiedeburg, Matthias Christoph, „stand 1723 als Secretarius bey dem Kays. Residenten im Nieder-Sächsischen Creyse zu Hamburg in Diensten und war zugleich Hoch-Gräfl. Geraischer Capellmeister" (letzteres also wohl „von Haus aus"). 1720 hatte er sich neben Seb. Bach, Vincentius Lübeck, dem Sohn, u. a. um die erledigte Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg beworben, war aber mit Lübeck und noch einem dritten Bewerber vor der Probe wieder zurückgetreten.[2]) — Ob der noch 1788 als Organist an der „großen lutherischen Kirche" zu Norden in Ostfriesland stehende Michael Johann Friedrich Wideburg oder Wiedeburg[3]) ein Nachkomme, etwa ein Sohn oder Enkel von ihm war,[4]) ist nicht bekannt. Dieser Organist Wideburg in Norden gab 1765—1775 „gedruckt und verlegt im Waisenhause" zu Halle ein umfangreiches (der dritte Teil desselben umfaßte allein 912 S. 4°) Werk „Der sich selbst informirende Clavierspieler" (I. 1765. Klavierspiel. II. 1767. Generalbaß. III. 1775. Anleitung zum Fantasieren auf der Orgel und dem Klavier) und dazu noch einen „Praktischen Beytrag". 1777 in 24 Präludien und Variationen seiner Komposition für Orgel und Klavier heraus. Freilich verglich Johann Adam Hiller diese Werke etwas despektierlich „mit einem Rezept- oder Kochbuche."

Wiedemann, Ernst Heinrich Gotthilf Wilhelm, war am 30. April 1799 zu Verden geboren und starb am 11. Mai 1851 als Pastor zu Swielenfleth bei

[1]) Weitere Melodien des Liedes, die aber keine Geltung erlangt haben, sind noch: 3. die der Herzens-Music (Schönberger G.-B.) Leipz. 1727. Mel.-Anh. Nr. 123; 4. die bei und vermutlich auch von König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 372; 5. die eines Regensburger Mskr.-Ch.-B.s von 1751; 6. die von Joh. Georg Lehmann, Ch.-B. 1873. Nr. 268. Dieselben sind mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 4093—4096. S. 599. 600.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 650. Spitta, Bach II. S. 630.
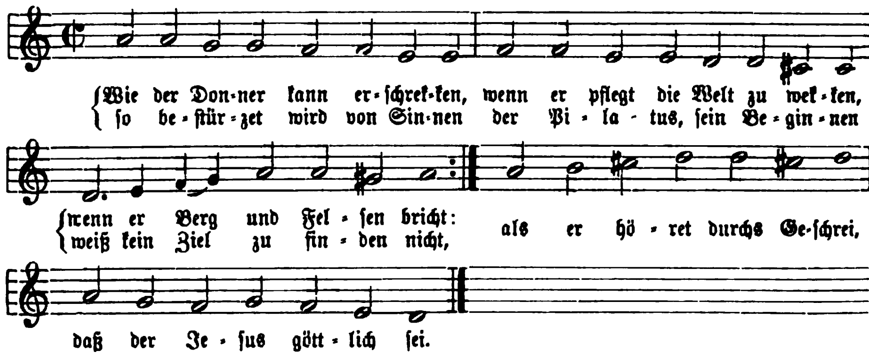
[3]) Er selbst schrieb auf dem Titel seiner Werke seinen Namen „Wideburg", vgl. Monatsh. für Musikgesch. Jahrg. 1889. Nr. 2. S. 32; Gerber, Altes Lex. II. S. 805 und Forkel, Allg. Litteratur der Musik 1792. S. 328 haben „Wiedeburg".

[4]) In Norden lebten 1775 außerdem noch der Rektor Johann Joachim Gerhard Wideburg an der dortigen Ulrichsschule und der Dr. med. Christian Eberhard Lot Wideburg jener ein Bruder, dieser ein Vetter des Organisten.
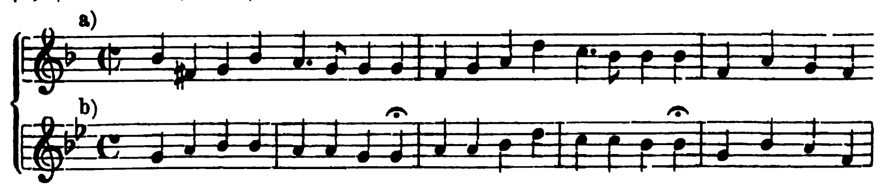
Stade. Er ist der Komponist von drei Choralmelodien, die zuerst im Ch.-B. für die Herzogtümer Bremen und Verden von Sauerbrey gedruckt wurden, in Stade und Umgegend in Gebrauch kamen und, wie einige Stadener Melodienbücher ausweisen, sich dort erhalten haben. Diese Melodien sind:

1. „Auferstehn, ja auferstehn wirst du". Es-dur: b as g c b d es d c, bei Sauerbrey, Ch.-B. 1838. Nr. 138. — 2. „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende". F-dur: a a c c f b a g f, bei Sauerbrey (1830.) 1838. Nr. 131. — 3. „Meinen Jesum laß ich nicht". G-dur: h c d h e d c, bei Sauerbrey 1838. Nr. 144.[1])
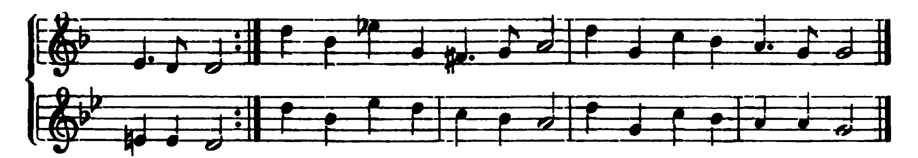
Wie der Donner kann erschrecken, Choral. Johann Rists Passionslied „Von der Wiederzurückführung Christi in das Richthauß" erschien in seiner Schrift „Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreutz gehefteter Christus Jesus rc." Hamburg 1648. Bog. C. IV. Nr. 10 mit der ersten eigenen Melodie von Heinrich Pape:



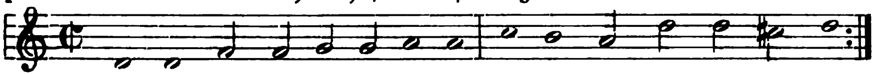
Sie war jedoch nur in der zweiten Ausgabe derselben Schrift und bei Janus, Passionale melicum. Görlitz 1663 nochmals gedruckt. — In Rists „Neue Hochheilige Passions-Andachten". Hamb. 1664. S. 77 erhielt das Lied eine zweite Melodie von Martin Coler (Colerus), die in originaler Fassung (a) ins Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 125. S. 138. 139 und 1690 kam, und choralmäßig umgestaltet (b) auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. Zugabe S. 491 sich findet. Diese Weise in beiden Formen ist:



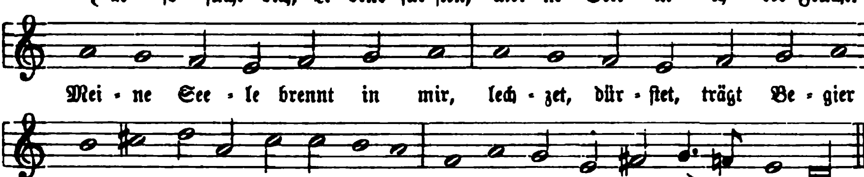
[1]) Vgl. dieselben bei Zahn, Melodien I. Nr. 2008. S. 540. II. Nr. 2841. S. 224 und Nr. 3463. S. 410, sowie V. S. 481. Nr. 894.



Wie der Hirsch im großen Dürsten, Choral. Das Lied Paul Gerhardts über den 42. Psalm[1]) brachte bei seinem ersten Erscheinen im Berliner G.-B. von Runge 1653. Nr. 276 und der gleichzeitigen „Editio V.“ der Praxis piet. melica. Berl. 1653[2]) auch seine erste eigene Melodie:



{Wie der Hirsch im gro-ßen Dür-sten schrei-et und frisch Was-ser sucht,
{al-so sucht dich, Le-bens-für-sten, mei-ne Seel in ih-rer Flucht.



nach dir, o du sü-ßes Le-ben, der mir Leib und Seel ge-ge-ben.

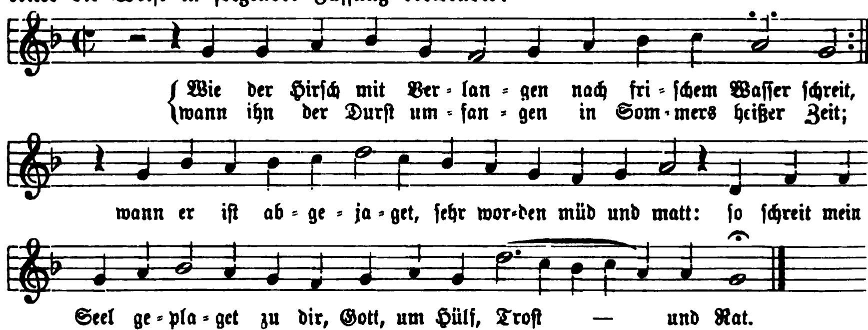
von Johann Crüger mit. Sie wurde in der Berl. Praxis bis 1702, in der Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 552. S. 682. 1693. Nr. 718. S. 1045, auch in Sohrens G.-B. von 1683. Nr. 707. S. 944) fortgepflanzt und fand durch den Einfluß dieses wichtigen Buchs Eingang in die bedeutendsten Gesangbücher des 17. Jahrhunderts: in das Dresdn. G.-B. 1656, die St. Galler Seelenmusik 1682—1753, das Lüneb. G.-B. 1686, das Darmst. Kantional 1687, Speer, Choral-G.-B. 1692 u. s. w. Auch die Choralbücher des 18. Jahrhunderts, wie Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 189; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 250. S. 118; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 337 (als „Wohl dem, der den Herren scheuet“); Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 191. S. 248, und Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 582 brachten sie noch; von da an aber ist sie abgegangen. — Die weiteren Weisen, die für unser Psalmlied noch vorhanden sind, haben keine kirchliche Bedeutung erlangt.[3])

[1]) Weitere Lieder über diesen Psalm verzeichnet Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 372. König, Harm. Liederschatz 1738 führt deren nicht weniger als acht auf, verweist sie aber sämtlich auf Parallelmelodien.

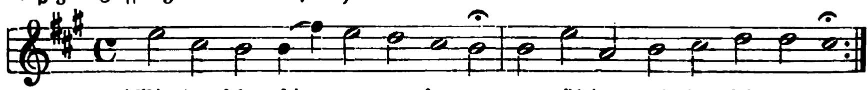
[2]) Vgl. Bachmann, Paulus Gerhardt 1866. S. 116. Bode in den Monatsheften für Musikgesch. Jahrg. V. 1873. S. 73. Zahn, Melodien VI. S. 172. 173 und 186. 187.

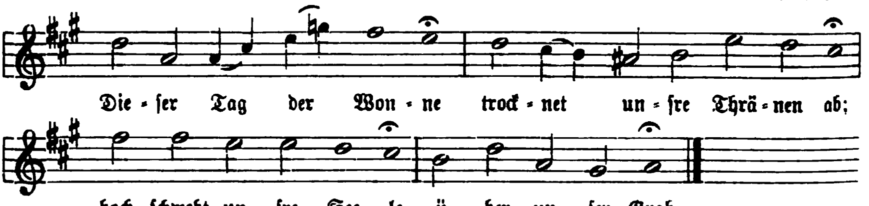
[3]) Es sind folgende: 2. die von Johann Georg Ebeling in seiner Gerhardt-Ausgabe „Das Neundte Dutzet“. 1667. Nr. 100; 3. die im Dresdner Kirchen- und Hausbuch 1694. Nr. 307, und 4. die neue von Friedr. Mergner, Paul Gerhardts Geistl. Lieder in neuen Weisen. Erlangen 1876. Nr. 70. Man findet auch diese Melodien jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6556. 6557. 6558. S. 107.

Wie der Hirsch mit Verlangen, Choral. Auf dieses sein Lied über den 42. Psalm hat der Prediger Georg Sunderreiter in Augsburg in seinem Liedpsalter „Dauids Himlische Harpffen".[1]) Nürnberg 1581. S. 182 die weltliche Melodie „Die Brünnlein, die da fließen"[2]) übertragen. Unter der Aufschrift: „In der Weis: Der Gnadenbrunn thut fließen"[3]) hat Sunderreiter die Weise in folgender Fassung verwendet:



Wiedersehn, sei uns gesegnet, Choral. Dieses Lied eines nicht ermittelten Verfassers (vielleicht A. H. Niemeyer) war in der rationalistischen Zeit in Sachsen, Schlesien, Livland u. s. w. bekannt und wurde nach verschiedenen eigenen Weisen gesungen. Solche sind: 1. die von Joh. Adam Hiller in seinem „Anhang zum allgemeinen Choral-Melodienbuche, enthaltend X deutsche Hymnen zu den Festtagen und XIV neue Choralmelodien 2c." (1797). Nr. 14. S. 27. Sie heißt in choralmäßiger Fassung bei Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 228. S. 190. 191:
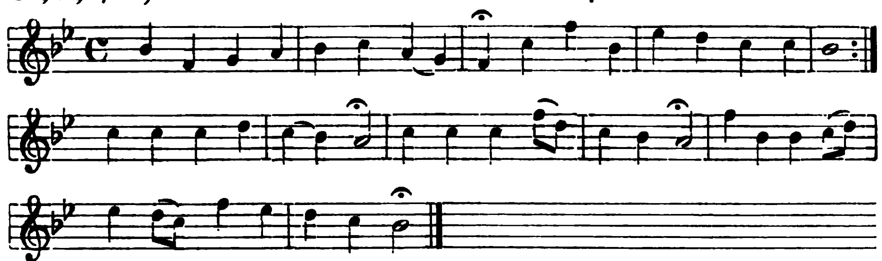




[1]) Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 171. Zahn, Melodien VI. S. 66. 67. Nr. 234.
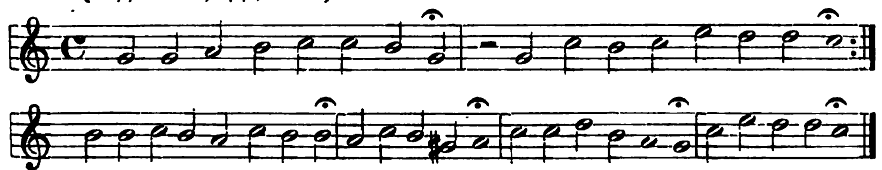
[2]) Zuerst bekannt aus Otts Liederbuch. Nürnb. 1534. Nr. 44 (Neuausgabe in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung). Vgl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. Nr. 133. S. 230. 231.

[3]) Diese geistliche Umdichtung des weltlichen Textes stammt aus der Zeit von 1550. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied 1841. Nr. 679. S. 576. 577 und zweite Ausg. III. Nr. 1292. S. 1120. 1121.

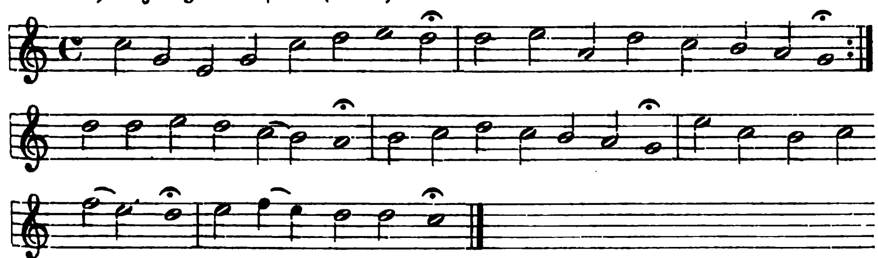
und findet sich weiter noch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 995. S. 435; Hering, Allg. Ch.-B. 1825, und in den Görlitzer Choralbüchern von Döring 1802 und Blüher 1825. Nr. 339. S. 263. — 2. die Melodie von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 286. S. 131:



aufgenommen von Punschel, Ch.-B. für die G.-BB. der russischen Ostsee-Provinzen 1839 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1258. S. 949. 950. — 3. die in A. Hesses Schlesischem Ch.-B. 1831 2c. Nr. 153:
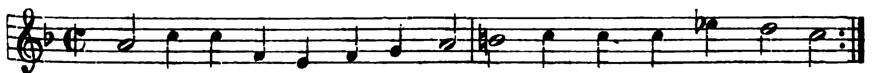


und 4. die Weise bei Friedr. Müller, Ch.-B. zum neuen G.-B. 1840 des Fürstentums Schwarzburg-Rudolstadt (1844). Nr. 116:
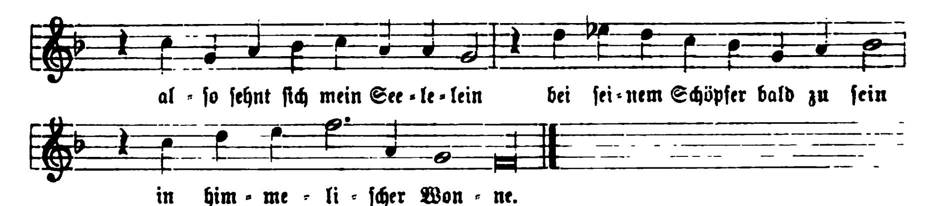


sowie bei Anding, Ch.-B. 1868 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1259. S. 950.

Wie ein gejagtes Hirschelein, Choral. Der Verfasser dieses Psalmliedes über den 42. Psalm ist noch nicht ermittelt. Dasselbe erschien anonym in der fünften Edition der Berliner Praxis piet. melica 1653. Nr. 455 zugleich mit der ebenfalls anonym gelassenen eigenen Melodie:
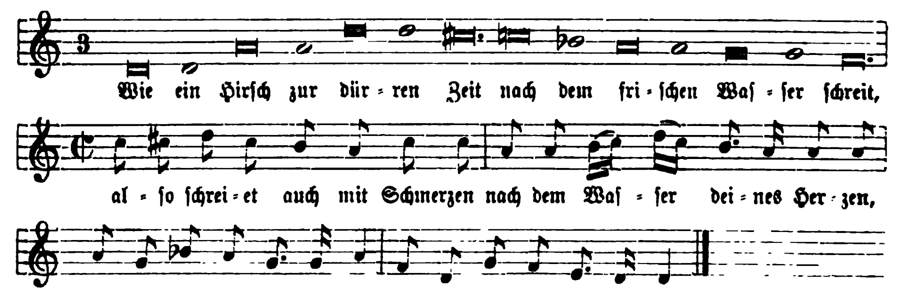


{ Wie ein ge - jag - tes Hir - sche - lein sich sehnt nach ei - nem Bron-nen,
{ wenn es ge - hetzt von Hün - de - lein an hei - ßer Mit - tags - son - nen:
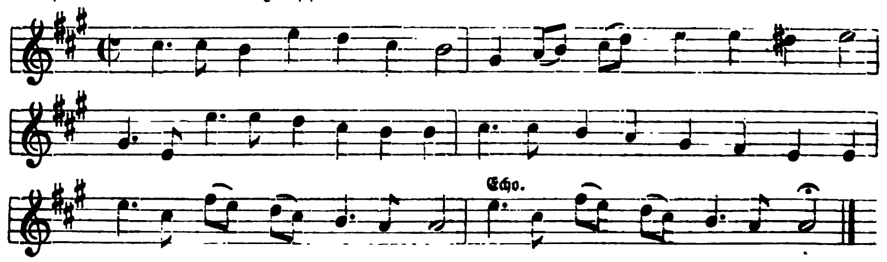


Lied und Weise blieben in der Berliner Praxis bis 1702, in der Frankf. Praxis 1656 bis 1680. Nr. 712. S. 870. 871 (die Ausg. von 1693 hat beide weggelassen) erhalten. Beide brachte auch noch das Lüneb. G.-B. von 1686; dagegen ist in dessen späteren Ausgaben von 1694 und 1695 die Melodie beseitigt und das Lied, wie noch bei König 1738. 1767, auf „Ach lieben Christen, seid getrost" verwiesen.
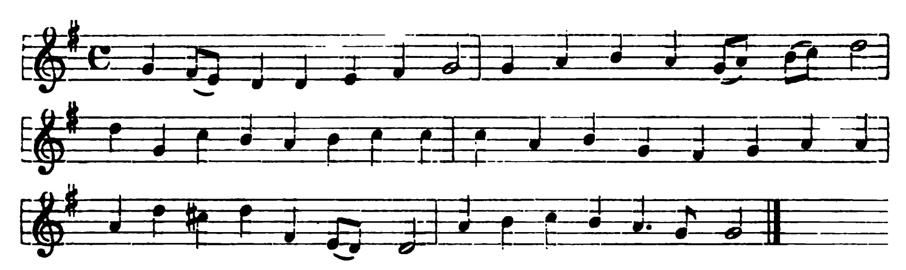
Wie ein Hirsch zur dürren Zeit nach dem, Choral. Mit diesem Liede des Angelus Silesius erschien in dessen Heilige Seelenlust". 1657. Nr. 55. S. 174 die folgende erste eigene Melodie von Georg Joseph:



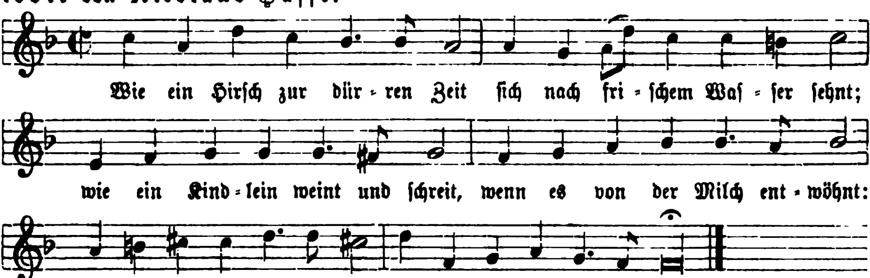
die aber nicht weiter bekannt geworden ist. — Bei seiner Aufnahme in Dr. Heinr. Müllers Geistliche Seelen-Musik 1659. S. 107 erhielt das Lied eine zweite Weise von Nikolaus Hasse:
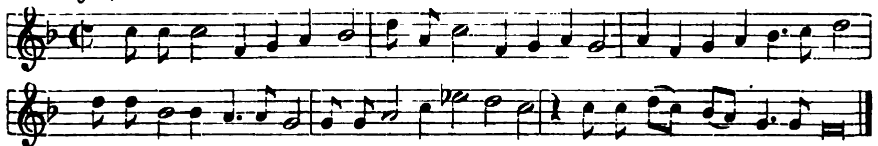


Sie war in den späteren Ausgaben des Müllerschen Buchs von 1668 und 1684 fortgepflanzt. — In den „Melodien in Noten, welche zu denen Liedern gehören, so in der andächtigen Hertzens-Music (d. h. dem sog. Schönberger G.-B. von 1703 und 1719) zu finden sind." Leipz. (1727). Nr. 73 erschien noch die dritte Melodie:
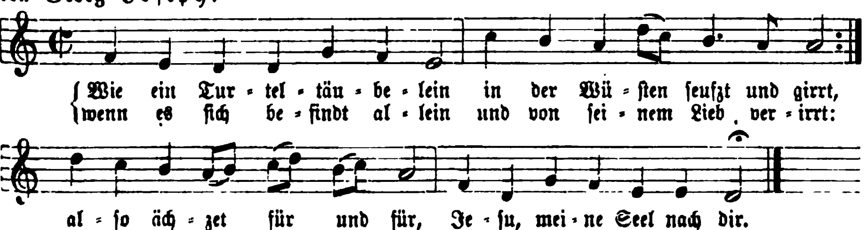


Wie ein Hirsch zur dürren Zeit sich nach, Choral. Das Lied von Dr. Heinrich Müller erschien in dessen „Geistliche Seelen-Musik.“ 1659 in der Abtl. „Himmlische Liebes-Flamme. Das Neundte Lied“ mit der eigenen Melodie von Nikolaus Hasse:
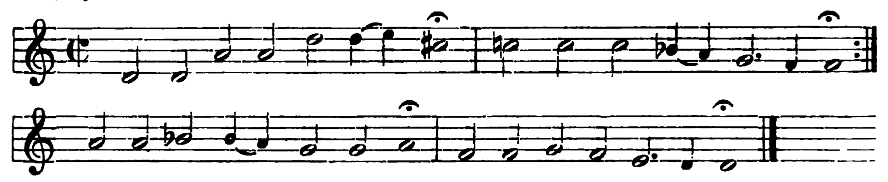


Diese Weise war in Müllers Buch 1668 und 1684 beibehalten und stand außerdem in den späteren Ausgaben der Frankf. Praxis 1676. 1693. Nr. 866. S. 983 und 1700. — Peter Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 691. S. 923. 924 brachte noch die folgende zweite Weise, durch „P. S.“ als sein Eigentum bezeichnet:



Wie ein Turteltäubelein, Choral. Dieses Lied, das erste in des Angelus Silesius „Heiliger Seelenlust“ 1657, hat dort die eigene Melodie von Georg Joseph:
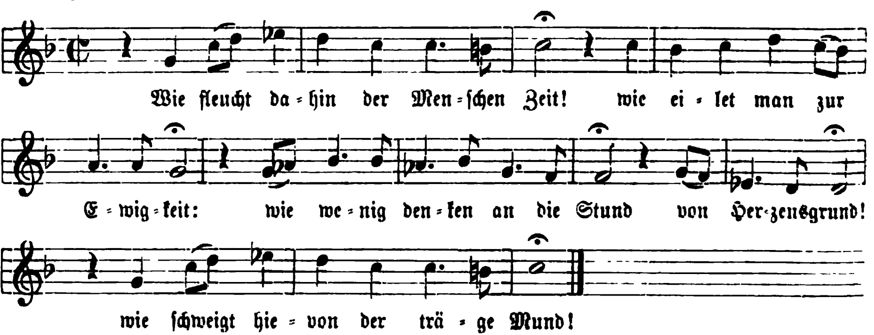


die mit dem Liede noch im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 503. S. 567 und 1690, sowie bei Speer, Choral-G.-B. 1692 Aufnahme fand.[1]) — Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 295 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 569. S. 263 bringen die zweite Weise zu unsrem Lied:



aber sie ist keine originale, sondern der Melodie „Christe, wahres Seelenlicht" bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 589. S. 929. 930 entnommen.[2])
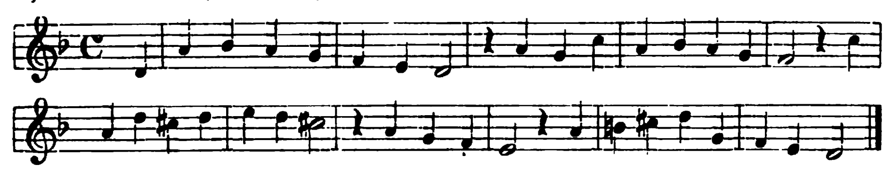
Wie fleucht dahin der Menschen Zeit, Choral. Joachim Neanders allgemein verbreitetes Lied „Der seine Tage zehlende. Ps. XC, 12", „ein Lied von eindringender Kraft", war in den drei ersten Drucken der „Bundeslieder". 1680—1686. S. 174. 175 auf die „Melodie Ich hab mein Sach Gott ꝛc." verwiesen und sie ist auch seine kirchlich giltige Weise geblieben. Die eigenen Melodien, welche das Lied später erhielt, sind entweder gar nicht, oder doch nur in ganz beschränkten Kreisen in Gebrauch gekommen. Die erste derselben, die im vierten Druck der „Bundeslieder". Frankf. a. M. 1689. S. 114 ohne eine Andeutung über ihre Herkunft erschien, ist:
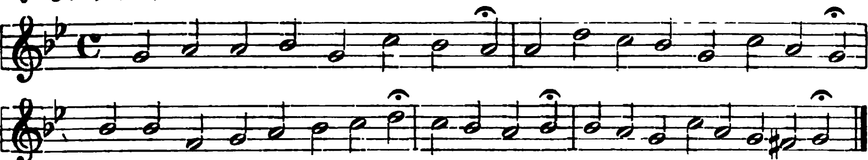


[1]) Die Frankf. Praxis 1693. Nr. 865. S. 982. 983 ließ die Melodie weg und verwies das Lied auf die „Mel. Wie ein Hirsch zur dürren Zeit sich nach ꝛc." (vgl. den vorangehenden Art.) von Nik. Hasse bei Müller 1659; ebenso verweist König 1738 auf die Melodien seines Metrums „No. 232".

[2]) Zahn, Melodien II. Nr. 3365. S. 380. 381 giebt sie zwar als Original. Sie ist dies sicherlich ebensowenig als die Melodie „Der am Kreuz ist meine Liebe" aus Kleins Ch.-B. 1785. Nr. 240. S. 117, die Zahn, a. a. O. IV. Nr. 6643. S. 132. 133 gleichfalls als Original ansieht, und die ganz ebenso wie die vorliegende aus der genannten Freylinghausenschen Weise gebildet ist.
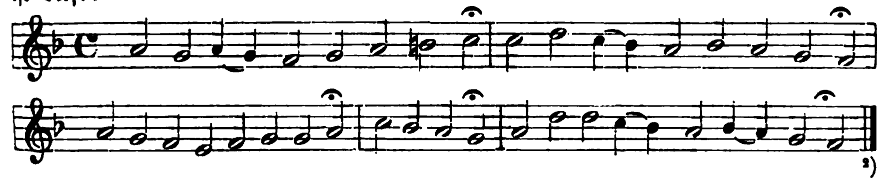
Sie blieb, weil in den nächsten Ausgaben der „Bundeslieder" die Melodien Strattners erschienen, gänzlich unbekannt. — Eine zweite Weise aus dem von Hieronymus Annoni (d'Annone) redigierten Baseler G.-B. 1743. S. 251:



ist nur in diesem Buch (Ausgaben von 1745. 1769. 1778. 1782 u. a.), sowie bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 484. S. 634 forterhalten worden.[1]) — Die folgende dritte Melodie von Johann Becker erschien im Kasseler G.-B. 1770. Nr. 86 und in Beckers zugehörigem Ch.-B. 1771; sie war in den Hessen-Kasselschen Choralbüchern von Grosheim 1819, Wiegand 1844. Nr. 214. S. 170 und Volckmar 1865 fortgepflanzt. Bei Wiegand, der sie S. 214 als von Becker bezeugt, heißt sie:



— Noch eine vierte Melodie aus dem Elberf. Reform. G.-B. 1853. S. 414 ist diese:



[2])

Wiegand, Dr. Johannes, war am 25. Juni 1789 zu Frommershausen, einem Dorf nahe bei Kassel, geboren und erhielt von seinem Vater, der dort Schul-

[1]) Das jetzige Baseler G.-B. 1854. Nr. 62. S. 72 brachte zu des Laurentii Lied „Nun ist es alles wohl gemacht" eine neue Melodie von dem Baseler Organisten Jucker und verwies S. 412 unser Lied auf sie; das Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 329. S. 446 hat sie dann ganz auf dieses übertragen. Zahn, Melodien I. Nr. 1737. S. 464 kennt den Komponisten dieser Melodie nicht; man vgl. aber das Melodienregister zum Baseler G.-B. von Riville und Jucker 1856, das Drei Kant. G.-B. „Die Melodien". S. 492 und Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. XXVIII.

[2]) Bei Zahn, a. a. O. I. Nr. 1730. 1731. 1734. S. 462—464 findet man noch weiter mitgeteilt: 5. die Melodie von G. Chr. Strattner in den „Bundesliedern" 1691. Nr. 48. 1700. Nr. 48. S. 154—159; 6. die von Joh. Ludw. Steiner, Neues G.-B. I. Zürich 1723. Nr. CCXLIV. S. 730. 731, und 7. eine Weise aus der „Handschr. Saarwerden nach 1793". Sie sind ohne jegliche weitere Verwendung geblieben.

meister war, den ersten Schul- und Musikunterricht. Später besuchte er das Lyceum zu Kassel und bildete sich im dortigen Lehrerseminar zum Lehrer aus. Von 1807 an wirkte er als solcher zu Niedervellmar; 1819 aber kam er als Lehrer der lateinischen Sprache an die Bürgerschule in Kassel, wo er 1820 einen Gesangverein gründete, den er viele Jahre mit Erfolg leitete (auf dem Titel seines Choralbuchs bezeichnet er sich 1844 außer seinen Lehrertiteln noch als „Vorstand der Singakademie und des Choralgesang-Vereins zu Kassel").[1] 1835 wurde er Gesanglehrer am neuen Gymnasium und der Realschule in Kassel, 1850 trat er in Pension und 1851 starb er. — Wiegand hat verschiedene Gesangwerke (ein- und mehrstimmige Lieder, Kantaten wie „Die Auferstehung Jesu", Kassel, Fischer) seiner Komposition im Druck ausgehen lassen und im Auftrag der „oberen Kirchenbehörden" des damaligen Kurfürstentums Hessen das folgende Choralbuch, das bis 1890 kirchliche Geltung hatte, bearbeitet:

Choralbuch für die evangelischen Kirchen im Kurfürstentum Hessen. Neue und verbesserte Auflage des Beckerschen Choralbuchs, mit Beifügung aller in den evangelischen Kirchen des Landes eingeführten und hier zusammengestellten Choräle, zufolge höheren Auftrags bearbeitet 2c. Kassel 1844. Im Verlag des reformierten Waisenhauses. Gr. qu. 4°. VIII S. Titel, Vorrede (dat. 3. Nov. 1843) und „Anweisung über den Gebrauch 2c." vom Kurf. Konsistorium (dat. 18. Aug. 1842); S. 1—184: 230 vierstimmig gesetzte Choräle mit Zwischenspielen; S. 185—204: Anhang von 37 weiteren Chorälen, „die zwar nur selten gesungen werden, die man indessen gänzlich auszuscheiden Bedenken trug", ohne Zwischenspiele; S. 205—218 drei Register. — Unter Nr. 62. S. 46. 47 ein Choral „Erlöser, sieh auf uns hernieder", der nach S. 207 von Wiegand komponiert ist.[2]) — Gleichzeitig erschien: Allgemeines Choral-Melodienbuch für die evangelischen Kirchen und Schulen in Kurhessen, aus den im Lande gebräuchlichen Choral- und Gesangbüchern zusammengestellt. Kassel, o. J. 8°. 230 Mel., aber den Anhang nicht enthaltend.

Wiegleb, Johann Christoph, ein Orgelbauer aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der zu Ansbach seine Werkstätte und im Ansbachischen seinen Geschäftskreis hatte. Sponsel, der ihm das Zeugnis eines „geschickten Orgelmachers" giebt, hat uns die Kunde von drei größeren, von Wiegleb in der Zeit von 1719—1735 gebauten Orgelwerken aufbewahrt. Diese sind:

1. Die Orgel zu Langenzenn im Ansbachischen mit 25 kl. Stn. auf 2 Man. und Pedal, 1719 für 1200 fl. Rhein. „samt Dreingabe des alten

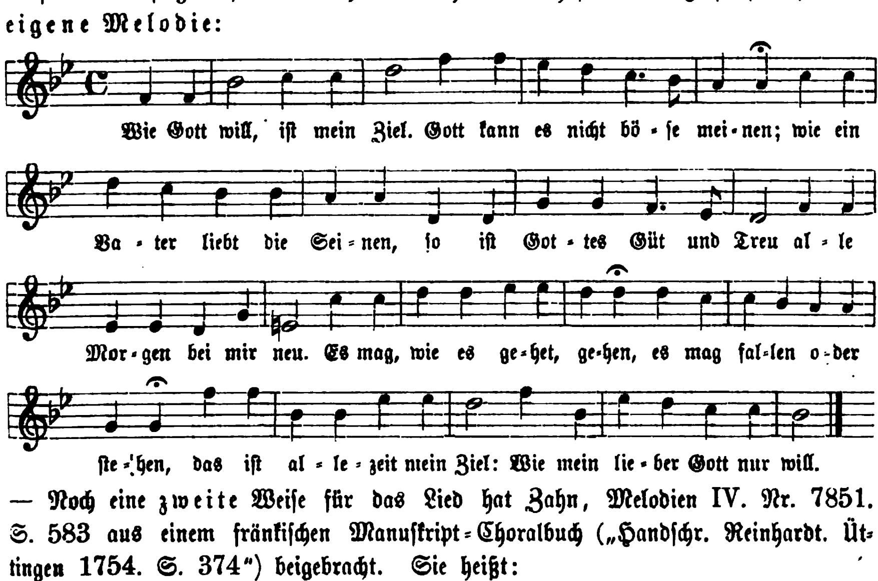
---

[1]) Spohr, Selbstbiographie II. S. 156. 157, der 1821 in Kassel ebenfalls einen Gesangverein, den „Cäcilien-Verein" gründete, erwähnt Wiegand und seinen Verein nicht. Überhaupt kommt, so weit ich sehen konnte, bei Spohr Wiegands Name nicht vor, während dieser in seinem Ch.-B. 1844. Vorr. S. III sich auf das günstige Urteil Spohrs und Hauptmanns beruft.
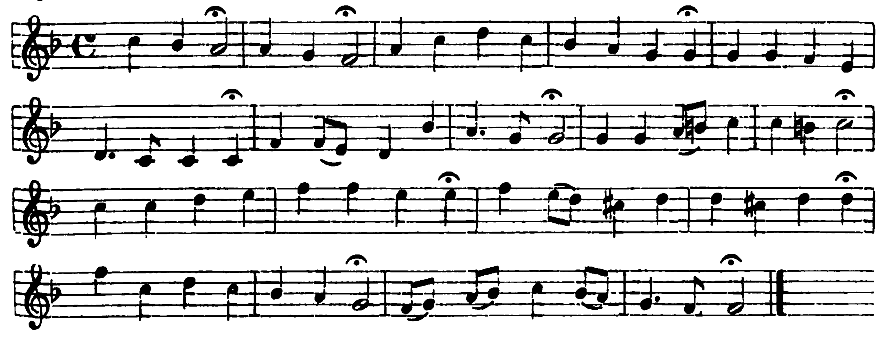
[2]) Doch hat diese Melodie keinen weiteren Eingang gefunden. Man findet sie mitgeteilt bei Zahn Melodien I, Nr. 1824. S. 489.

Werks“ erbaut. — 2. Die Orgel der damaligen freien Reichsstadt Windsheim mit 30 kl. Stn. auf 2 Man. und Pedal, „recht schön in das Gesicht und Gehör fallend,“ 1731 bis 1735 für 5000 fl. Rhein. erbaut. — 3. Die Orgel der Stiftskirche zu Ansbach mit 48 kl. Stn. auf 3 Man. und Pedal, 1735 und 1736 für 8000 fl. Rhein. erbaut.[1])

Wie Gott will, ist mein Ziel, Choral. Das Lied von Johann Friedrich Zihn erschien im Schleusinger G.-B. von 1692[2]) und hat sich auch im Hennebergischen (Suhlsches G.-B. 1831. Henneb. G.-B. 1863) bis zur Gegenwart im Gebrauch erhalten. König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 373 brachte für dasselbe die folgende, vermutlich von Johann Balthasar König selbst erfundene, eigene Melodie:
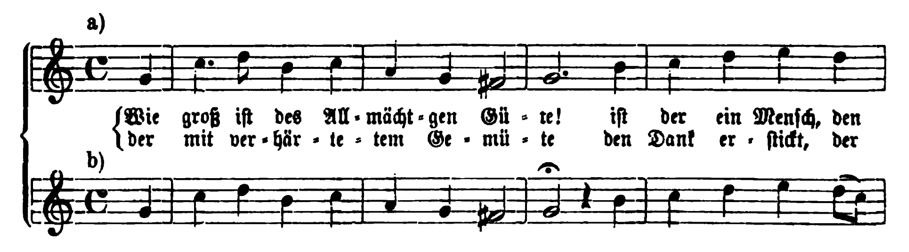


— Noch eine zweite Weise für das Lied hat Zahn, Melodien IV. Nr. 7851. S. 583 aus einem fränkischen Manuskript-Choralbuch („Handschr. Reinhardt. Üttingen 1754. S. 374“) beigebracht. Sie heißt:
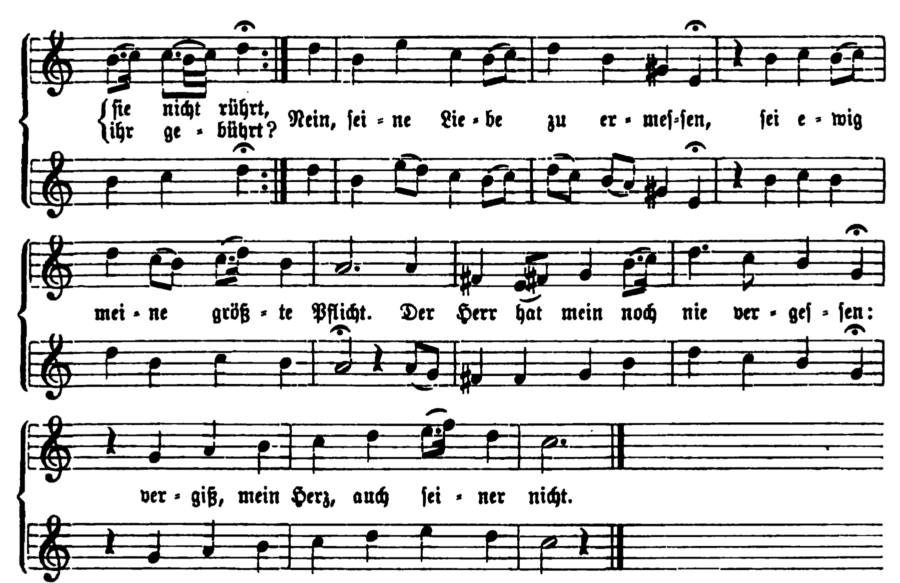


[1]) Vgl. Sponsel, Orgelhistorie. 1771. S. 120—123. 147—149. 164—167 die Dispositionen dieser drei Werke. Gerber, Neues Lex. IV. S. 570.

[2]) Vgl. Wetzel, Hymnop. III. S. 470. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 373. 374.

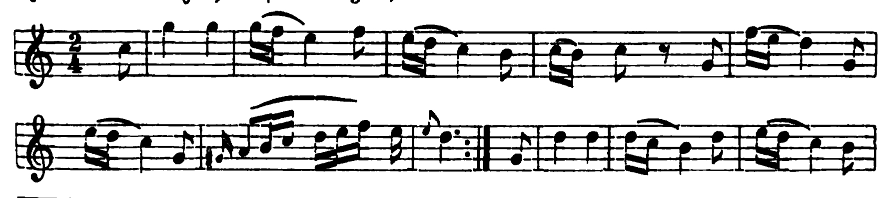
Wie groß ist des Allmächtgen Güte, Choral. Gellerts Lied „Die Güte Gottes“ (Geistliche Oden und Lieder. Leipzig 1757. Nr. 28. S. 34. 35) ist unter allen seinen Liedern am bekanntesten und beliebtesten geworden, wie es auch in der That „eines seiner schönsten und wirkungsvollsten“ ist. Zwar „aus dem Vollen, wie etwa Paul Gerhardts „Sollt ich meinem Gott nicht singen“, ist es nicht mehr geschöpft; aber was dem Dichter und seiner Zeit an christlichem Gehalt geblieben, das legt es in lyrisch bewegtem Erguß eindringlich ans Herz.“ [1]) Bedürfte es überhaupt noch weiter Zeugnis für das Lied, so würden dies sicherlich auch die an fünfzig Melodien erbringen, die dasselbe seit der Zeit seines Erscheinens erhalten hat. Freilich muß gleich im voraus bemerkt werden, daß keine einzige von diesen zahlreichen eigenen Weisen des Liedes durchschlagende und allgemeine Geltung in der deutschen evangelischen Kirche zu erlangen vermochte; auch die beliebtesten unter ihnen werden doch nur in größeren oder kleineren Einzelgebieten der Kirche gesungen, und die eigentlich kirchliche, allgemein giltige Melodie ist die entlehnte „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet“ aus dem Freylinghausenschen Gesangbuch. Von den eigenen Melodien können hier nur diejenigen aufgeführt werden, die in weiterem oder engerem Kreise in den Kirchengebrauch gekommen sind und sich in demselben teilweise bis auf die Gegenwart erhalten haben. — Die erste und älteste dieser Weisen ist die von Johann Friedrich Doles, die schon ein Jahr nach dem Liede in des Komponisten „Melodien zu 2c. Gellerts Geistlichen Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig 2c.“ Leipzig 1758. Nr. 20. S. 36. 37 erschien und in der hannoverschen Kirche Geltung hat. Sie heißt a) im Original (jedoch unter Weglassung der zahlreichen Verzierungen, die Doles beigegeben hat) und b) in der in Hannover giltigen Fassung (nach Böttners Ch.-B.):
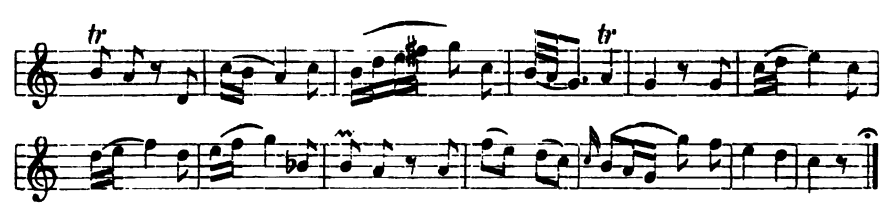


[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 374, der schon in der Vorrede I. S. VI. VII bemerkt hatte: „Auch die späteste Kirchenliederdichtung zur Zeit Gellerts und seiner Nachfolger hat, wie man auch sonst über ihren Wert denken möge, manche lebenskräftige Blüte getrieben, die sich bis auf die Gegenwart frisch erhalten hat und gepflegt zu werden verdient. Ja mir ists, als wollten gerade die letzten herbstlichen Rosen im Liedergarten der Kirche — ein „Wie groß ist des Allmächtgen Güte“, „Jesus lebt, mit ihm auch ich“ — mit ganz besonderer Teilnahme angeblickt sein.“ Vgl. auch Koch-Lauxmann, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VIII. S. 263. 264.



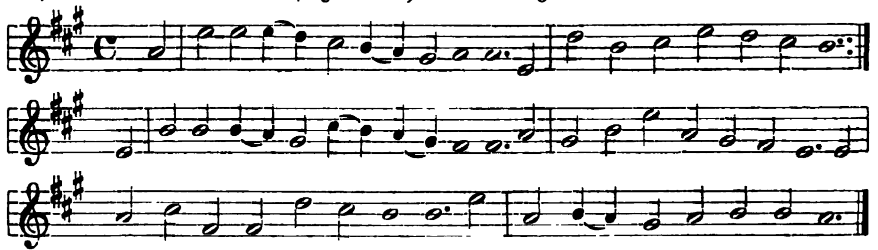
und steht im Lüneb. Mel.=Buch (von Henne) 1767. Nr. 19; bei Böttner, Ch.=B. (1800) 1817. Nr. 162. S. 104; Stolze, Ch.=B. 1834. Nr. 243. S. 173 (aber irrtümlich Henne zugeschrieben); Molck, Mel.=Buch 1834—1857; Enckhausen, Choral=Mel.=Buch 1846. Nr. 158. 1858. Nr. 185; Lüneb. Mel.=Buch 1864; Hille, Mel.=Buch 1886; außerdem auch bei Klein, Ch.=B. 1785. Nr. 104. S. 48 und Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 847. S. 376. Nr. 1236. S. 528 („Wird in Celle gesungen"). — Die zweite Melodie, die Badische Weise des Liedes, ist vermutlich auf eine Arie von Johann Adam Hiller zurückzuführen, welche uns in Christoph Rheineks „Funfzig und sechs neue Melodien zu ꝛc. Schelhorns geistlicher Liedersammlung ꝛc." Memmingen 1780. S. 28. 29 mit „Hiller" unterzeichnet so vorliegt:[1])



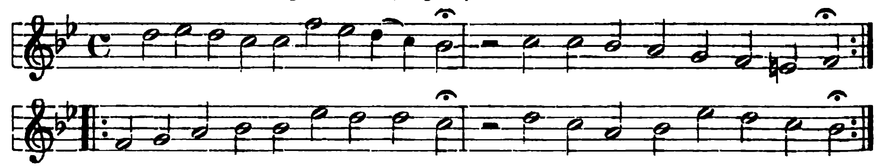
[1]) Zahn, Melodien III. Nr. 6017 und Nr. 6018. S. 617. 618 hat noch zwei andere Formen der Arienmelodie aus handschriftlichen Choralbüchern beigebracht. Doch ist in dem einen, älteren von ihnen (1753. 1754) „die Zeit der Aufzeichnung (im Anhang) nicht wohl zu bestimmen." Die beiden andern (1793. 1804) sind jünger als der Druck bei Rheinek und nur etwa dadurch von einiger Bedeutung, daß im einen die Weise als die „echte sächsische Melodie" bezeichnet ist, und das andere ihr ausdrücklich beisetzt: „von Musikdirektor Hiller in Leipzig."



Aus ihr war dann in dem zum Baden-Durlachischen Ch.-B. von Georg Nikolaus Fischer 1762 gehörenden „Anhang zum neuen Badischen Gesang- und Choralbuch". 1787. S. 120 die folgende Choralmelodie gebildet:



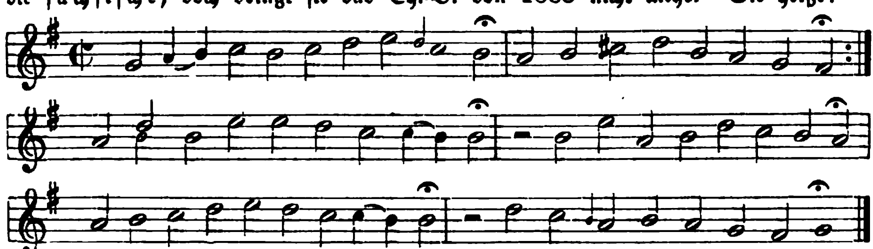
die im Badischen Ch.-B. von 1836 (Mel.-Buch 1836. Nr. 68. S. 38. 39) und 1882 (Vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 96. S. 120) fortgepflanzt worden ist. Sonst findet sie sich auch noch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1113. S. 478; im Bayr. Ch.-B. 1820. Anh. Nr. 24. S. 284; bei Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Naue, Allg. Ch.-B. 1829; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 373. S. 428. 429; im Schaffh. G.-B. 1841 (1867). Nr. 225. S. 414—419; bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 355. S. 162, und im Unverfälschten Liedersegen 1858. — Hauptsächlich in Norddeutschland und jetzt auch in Bayern gebräuchlich ist eine dritte Weise von Karl Phil. Em. Bach, aus dessen „Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs rc." 1787. S. 3.[1]) Sie lautet:
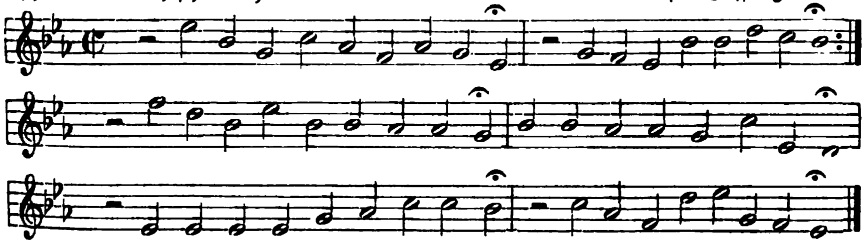


und ist zunächst die Hamburger Melodie des Liedes geblieben bei Aumann, Hamb. Ch.-B. 1787 und Schwenke, Ch.-B. 1832. Nr. 137. S. 139; dann stand sie in den Oldenb. Ch.-BB. von Meineke 1791 und Rothe c. 1831 (das Oldenb. Mel.-Buch 1874 und 1891 hat sie nicht mehr); in den Lübeckischen Mel.-Büchern

[1]) Bei Koch-Lauxmann, a. a. O. VIII. S. 264 ist von dieser Melodie gesagt: „ist 1758 im Druck erschienen." Das ist unrichtig. Allerdings hat K. Ph. E. Bach 1758 zu Gellerts Liedern arienmäßige Melodien komponiert, aber die vorliegende Weise hat mit der Arie von 1758 nichts zu thun und zeigt nicht einmal Anklänge an dieselbe. Vgl. auch Zahn, Melodien III. S. 620 und VI. S. 368.

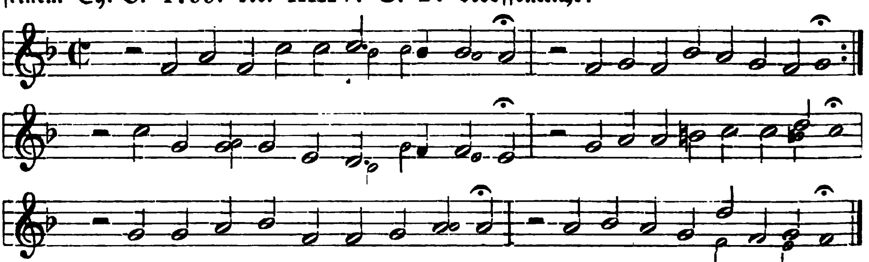
von Bauck 1821 und Zimmerthal 1859 und 1870; im Mühlhauser Mel.-Buch von Beutler und Hildebrand 1834; im Nassauischen Mel.-Buch von 1847; in den Bayrischen Choralbüchern: 1820. Anh. Nr. 23. S. 283; Zahn 1852. Nr. 159. S. 92; 1854. Nr. 173. S. 105, und bei Wiener, G.-B. 1851. Nr. 248. S. 202; Layriz, Kern III. Nr. 588. S. 126. 127; Mergner, Ch.-B. 1883. Nr. 193. S. 97; auch in die neueren Hannoverischen Choralbücher von Molck 1857, Enckhausen 1858, Hille, Mel.-Buch 1886 und ins Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 668. S. 253 ist sie aufgenommen. Sonst findet sie sich noch bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 223. S. 248; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 239. S. 133; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 162. S. 122; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 183. S. 68. III. Nr. 1233. S. 527; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 259. S. 231; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. (1883). Nr. 324. S. 183; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 343c. S. 231 u. s. w. Sie ist demnach die am weitesten verbreitete Melodie unsres Liedes. — Die vierte Melodie von Johann Adam Hiller, aus dessen „Fünf und zwanzig neuen Choralmelodien zu Liedern von Gellert." 1792. Nr. 2 und Ch.-B. 1793. Nr. 184. S. 86. 87 ist die sächsische, doch bringt sie das Ch.-B. von 1883 nicht mehr. Sie heißt:
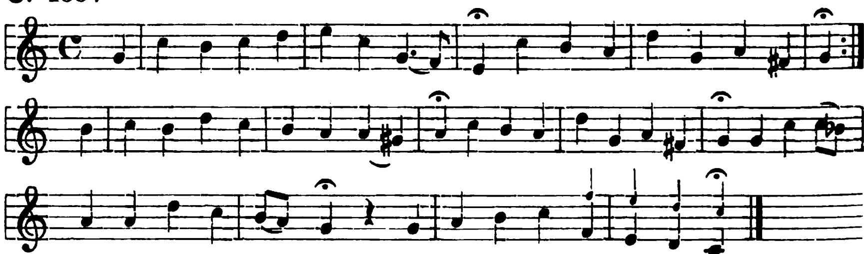


und steht zunächst in allen sächsischen Choralbüchern, die der Tradition Hillers folgten, wie Hartmann 1828, Geißler 1836, Steglich 1845, Mooser 1861 und 1864, Gast 1867, Klauwell 1868 u. a.; dann bei Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 161. S. 121; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 182. S. 67; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Naue, Allg. Ch.-B. 1829; Hentschel, Ch.-B. 1840 ꝛc. 5. Aufl. Nr. 194. S. 114. 115; Lehmann, Ch.-B. 1873; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 343d. S. 231 u. s. w. — Eine fünfte Weise von Justin Heinrich Knecht 1793 ist in Württemberg im Kirchengebrauch und wird viel gesungen. Sie erschien im Knechtschen Ch.-B. 1799. Nr. XXII. S. 25 in dieser Fassung:



in der sie im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 262. S. 98. 1844. 1862. 1876. Nr. 149. S. 134, bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 18. S. 25. 26. Zionsharfe 1855. I. Nr. 356. S. 163, und im Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 115. S. 148. 149 (zu „Wie bist du, Heiland, mit der Krone") fortgepflanzt wurde. Mit kleinen Änderungen findet sie sich ferner im Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 60. S. 100; Pfälzer Ch.-B. 1824; Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 111b. S. 81; Straßb. Ch.-B. 1851. S. 70 und 1869 (Ausg. von Theophil Stern). Ihme, Halleluja 1873 hat sie durch Umsetzen in den Dreitakt „schwunghaft" zu machen gesucht. — Neben diesen fünf weiter verbreiteten Melodien kommen nun noch sieben andere Weisen in Betracht, die im engeren Kreise einzelner Landes- und Provinzialkirchen im Gebrauch waren und zum Teil noch sind. Es sind dies: 6. eine zweite Melodie von Justin Heinrich Knecht, 1792 geschrieben und in seinem Ch.-B. 1799. Nr. XXIV. S. 27 veröffentlicht:
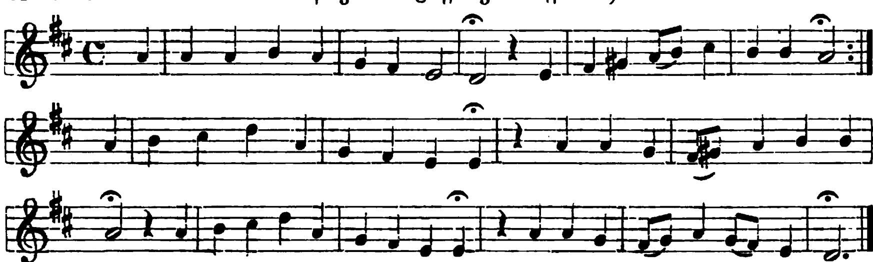


Sie wurde unter dem Namen „Laß mir die Feier deiner Leiden" von Rinck, Darmst. Ch.-B. 1814 verwendet und steht, irrtümlich nach demselben Liede benannt und so geändert, wie die kleinen Noten andeuten, auch noch im Elberfelder luth. G.-B. 1857. Nr. 74. S. 66 zum Lied „O drückten Jesu Todesmienen". — 7. die Weise aus Matthäus Rempts Weimarischem Ch.-B. 1799. S. 153:
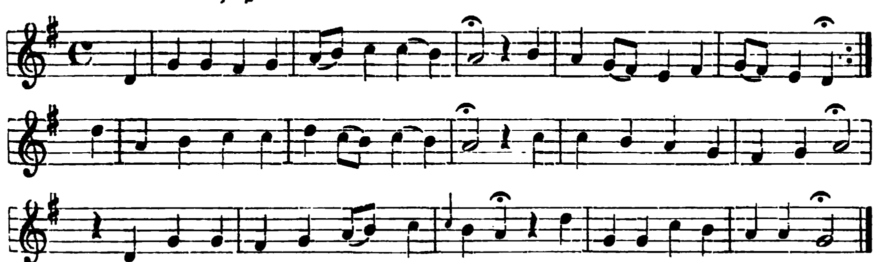


Sie rührt vermutlich von dem Kantor Rempt selbst her[1]) und ist in den Choralbüchern von Töpfer für Weimar-Erfurt 1845 und Weimar 1864. 1865. 1870 (mit der angedeuteten Variante am Schluß), sowie bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr.

[1]) Sofern Andings Zeugnis verläßlich ist, der überschreibt: „Matth. Rempt 1795". Zahn, Melodien III. S. 622 hat „Mel. bei (von?) Rempt", während er VI. S. 378. Nr. 1036 bestimmt sagt: „Melodie von Rempt für das Lied: Wie groß ist des Allmächtgen Güte."
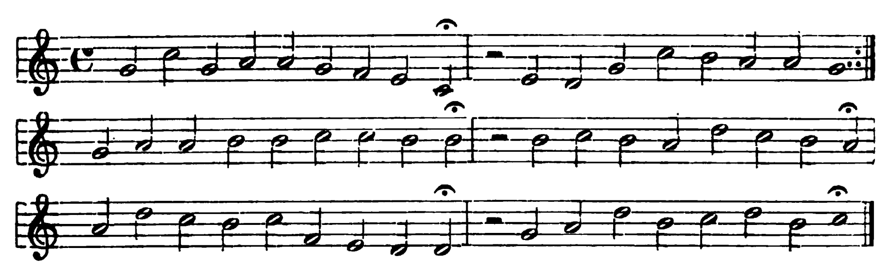
256a. S. 190 erhalten. — 8. eine Melodie von Johann Christoph Böttner, Organist in Hannover, 1790 erfunden und in seinem Hannoverischen Ch.-B. 1800. 1817. Nr. 146. S. 91 in folgender Fassung veröffentlicht:



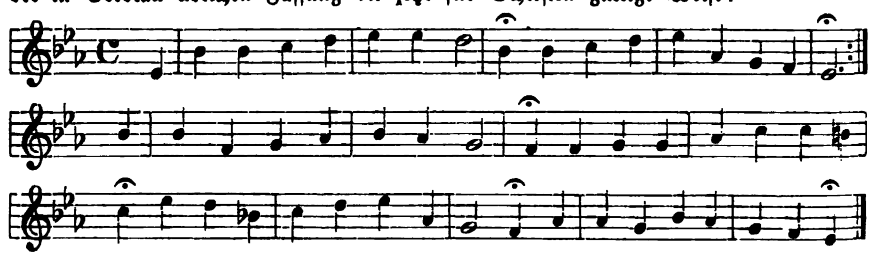
Die späteren hannoverischen Choralbücher von Stolze 1834. Nr. 246. S. 174; Molck 1834—1857; Enckhausen 1846. Nr. 159, und Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1235. S. 528 und Hering, Allg. Ch.-B. 1825 haben sie fortgepflanzt; doch scheint sie wirkliche Geltung nicht erlangt zu haben, da das Böttnersche Ch.-B. von 1817 selbst auf die Dolessche als auf „die in Hannover gebräuchliche Mel.“ hinweisen mußte. — 9. Dasselbe ist wohl der Fall bei der Weise von Julius Schläger, einem andern Organisten in Hannover, die bei Böttner, Ch.-B. 1817. Nr. 166. S. 106 heißt:
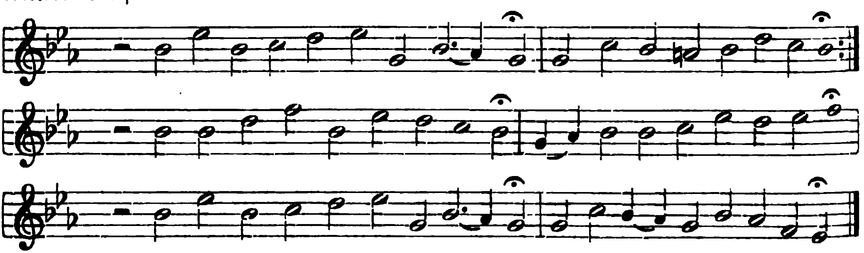


und ebenso in den dortigen Ch.-BB. von Stolze 1834. Nr. 244. S. 173 (mit „J. Schläger. 1790“ bezeichnet); Molck 1834 ꝛc.; Enckhausen 1846. Nr. 157. 1858. Nr. 184, sowie bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1237. S. 529 und Hering, Allg. Ch.-B. 1825 erhalten worden ist. — 10. Eine Gruppe von vier Melodien für unser Lied ist in verschiedener Weise aus der bekannten Hamburger Melodie zu „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ von 1690 (resp. „Dir, dir, Jehovah, will ich singen“ von 1704) herausgebildet worden: so bei Herrmann, Ch.-B. zum Nassau-Usingenschen G.-B. (von 1779). 1805; bei Schumann, Mskr.-Ch.-B. Hildburgh. 1808 und Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 256b. S. 190. 191; bei Klipstein, Rat- und Hülfsbuch für Organisten. Breslau 1834, und bei Kelbe, Braunschw. Ch.-B. 1834. Wir führen allein die letztere Weise an, weil sie nach Müller, Braunschw. Ch.-B. 1866. Nr. 114a. S. 98 im Braunschweigischen noch jetzt Geltung hat; sie heißt bei Müller:



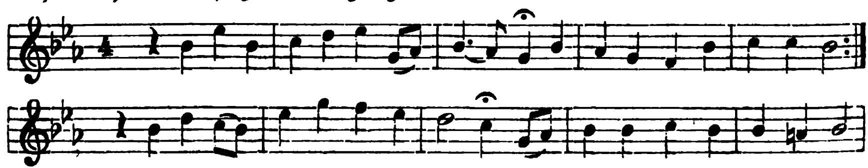
11. Das neue Schlesische Mel.-Buch. Bresl. 1880. Nr. 176. S. 45 enthält in der in Breslau üblichen Fassung die jetzt für Schlesien gültige Weise:
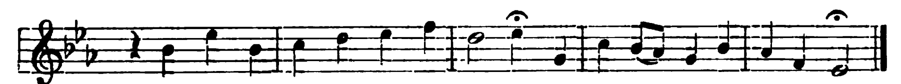


die auch in den dortigen Choralbüchern von Siegert 1825. Nr. 1, Hesse 1831. 1836. 1842. 1852, Jakob und Richter II. 1873. Nr. 1334. S. 1003 und Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 154. S. 177 sich findet. — 12. Für Württemberg schrieb Kocher, Vierst. Gesänge 1825. Nr. 117. S. 214. 215 noch die weitere Weise:
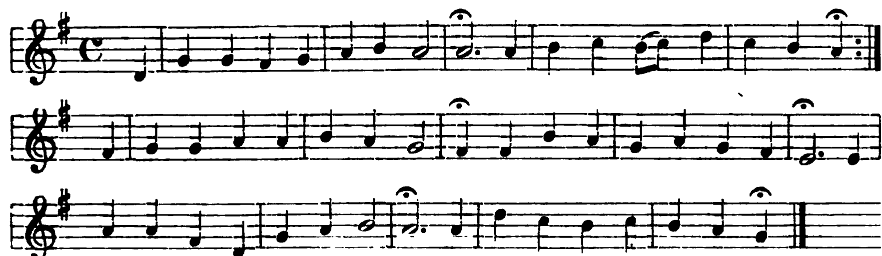


die zwar im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 117. S. 48, im Melodien-Anhang 1835. Nr. 52. S. 36. 37 und in des Komponisten „Stimmen aus dem Reich Gottes." 1838. Nr. 56. S. 76 (zu „Was wär ich ohne dich gewesen") fortgepflanzt wurde, aber der Melodie von Knecht (der obigen fünften Weise) gegenüber nicht aufkommen konnte. In seiner Zionsharfe 1855. I. Nr. 354. S. 162 brachte sie Kocher nochmals in folgender endgiltigen Redaktion:
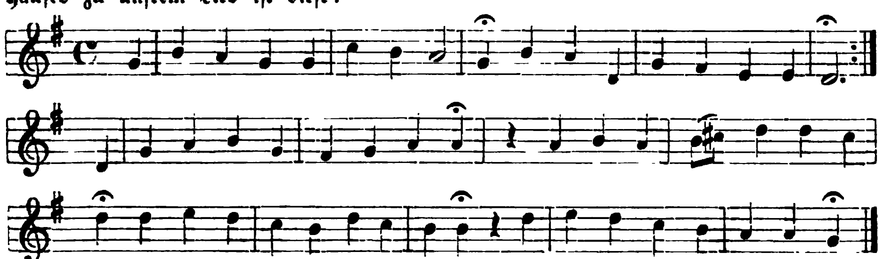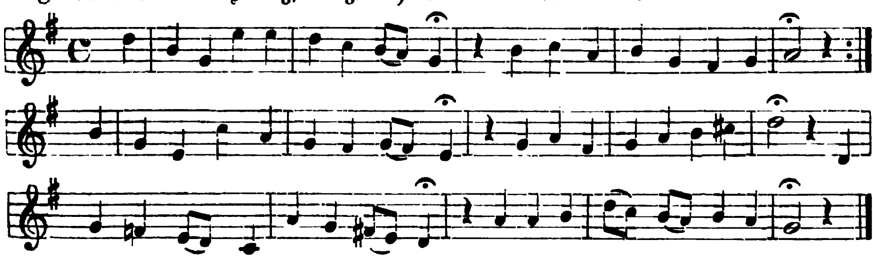




Schließlich sind noch einige Weisen zu verzeichnen, die nur lokale Bedeutung haben: 13. In den „Melodien der Lieder des Gesangbuchs für die evangelische Landeskirche im Großherzogtum Sachsen." Eisenach o. J. Nr. 157. S. 41 steht die Melodie:



wird also im Eisenachischen bekannt sein.[1]) — 14. Die Weise des Halleschen Waisenhauses zu unsrem Lied ist diese:
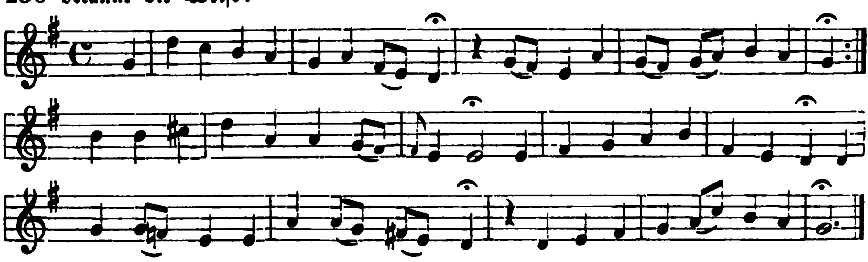


Ihr Komponist war der „Kollaborator an der Hallischen Realschule" Johann Karl Wilhelm Niemeyer, und ihre Quelle dessen „Dreystimmiges Choralmelodienbuch in Ziffern". Halle 1817. Nr. 75. — 15. Die „Meißner Melodie" ist nach Mag. Karl Gottlieb Hering, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 689:
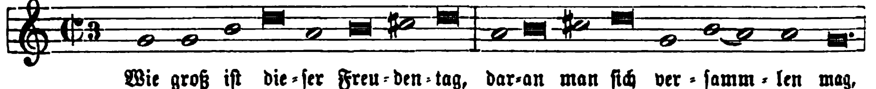


---

[1]) Sie ist übrigens nicht Original, sondern Bearbeitung einer Weise des Ch.-B.s für Nassau-Usingen von Herrmann 1805. S. 63, und auch diese ist wohl nicht von Herrmann, wie Zahn, Melodien III. S. 623 anzunehmen geneigt scheint, sondern hat offenbar Beziehungen zu der Melodie, die Stötzel im Anhang zu seinem Ch.-B. 1792 für unser Lied neu gebracht hat.

Sie ist vielleicht von dem ehmaligen Kantor Weiske in Meißen erfunden. — 16. In „Freyberg“ war nach H. L. Hartmann, Vierst. Hand-Ch.-B. 1828. Nr. 256 bekannt die Weise:

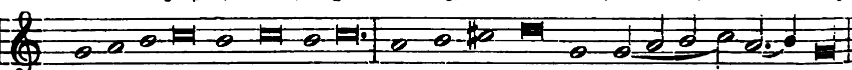


die auch sonst noch bei Geißler, Allg. Ch.-B. Meißen 1836, Müller, Vierst. Taschen-Ch.-B. Grimma 1844 und Mooser, Taschen-Ch.-B. 1863. 1864 sich findet.[1])

Wie groß ist dieser Freudentag, Choral. Mit diesem Weihnachtslied von Johann Rist erschien in dessen „Sabbathischer Seelen-Lust.“ Lüneb. 1651. Nr. V eine eigene Melodie von Thomas Selle:
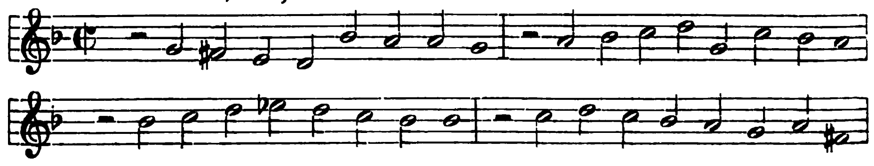


Wie groß ist die-ser Freu-den-tag, dar-an man sich ver-samm-len mag,



zu lo-ben un-sern Gott al-lein, der itzt sein Volk läßt fröh - - lich sein.

die aber nur Sohren in die Frankf. Praxis 1668 und in sein G.-B. „Musik. Vorschmack.“ 1683. Nr. 59. S. 63 aufnahm. Etwas mehr Eingang in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts fand das Lied, aber es war auf „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (Nürnb. G.-B. 1677. S. 32) oder auf „Gelobet seist du, Jesu Christ“ mit Anhängung des Kyrieeleis (Lüneb. G.-B. 1694. S. 119) verwiesen. — Für letztere Form mit dem Kyrieeleis (also fünfzeilig) ist noch eine zweite Weise von Wolfgang Weßnitzer im Lüneb. G.-B. von 1665. Nr. 62[2]) vorhanden:
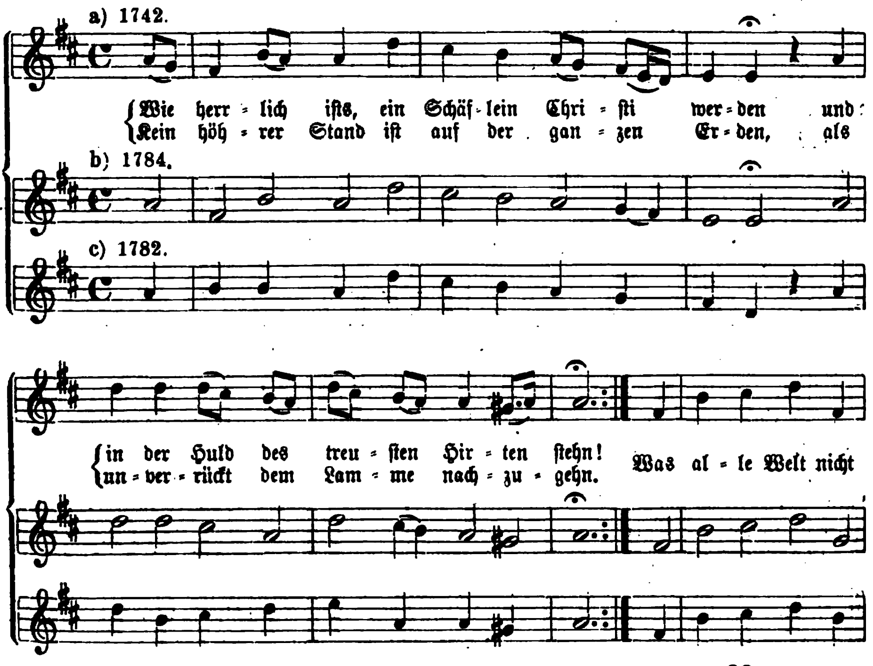


---

[1]) Alle die weiteren zahlreichen Melodien, die für unser Lied noch hervorgetreten sind, ohne doch weiter bekannt geworden zu sein und noch weniger kirchliche Bedeutung erlangt zu haben, findet man mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 6013- 6056. S. 616—628.
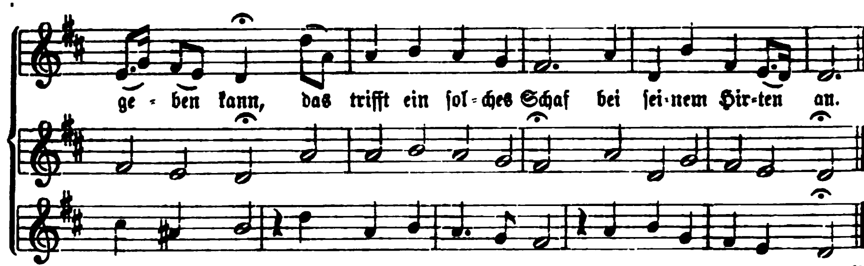
[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. S. 390. — Noch ist zu bemerken, daß Döring, Choralkunde 1865. S. 116 die obige vierzeilige Melodie von Selle, die er aus der Frankf. Praxis 1668 anführt, irrtümlich Johann Schop zugeschrieben hat.



die jedoch über dieses Gesangbuch, das sie in seinen Ausgaben von 1696. 1714 und 1744 fortpflanzte, nicht hinaus kam.
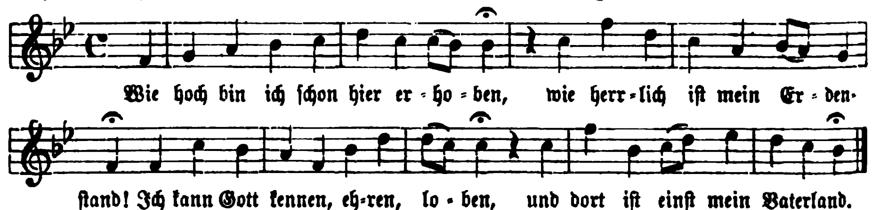
Wie herrlich ists, ein Schäflein Christi werden, Choral. Dieses jetzt weit verbreitete und beliebte Lied von der „Seligkeit der Schafe Christi. Joh. 10, 28" von Johann Jakob Rambach in seinen „Poetischen Fest-Gedanken". 2te Ausg. Jena 1727 und seinem „Haus-Gesang-Buch". 1735. S. 381 wird in den Gesangbüchern meist auf die Freylinghausensche Melodie „Mein Freund zerschmilzt aus Lieb in seinem Blute" (vgl. den Art.) verwiesen. Eine eigene Melodie für dasselbe ist zuerst in dem Manuskript-Choralbuch des Kantors Wagner in Langenöls. 1742. Nr. 246 in einer Fassung erschienen, die derjenigen ganz gleichkommt, welche das Freylinghausensche Gesangbuch in seinen neuen Weisen zeigt. Die jetzt bräuchliche choralmäßige Form unsrer Melodie stammt aus dem Brüder-Ch.-B. 1784. Art 115b. S. 87. Für Schlesien kommt außerdem noch eine vereinfachende Bearbeitung der Weise in Betracht, die zuerst aus einem dortigen Manuskript-Ch.-B. („Kirchenlieder vor L. G. Gebhard den 27. Febr. 1782") bekannt ist. Wir stellen diese drei Fassungen zusammen:





Zur Verbreitung führen wir an: Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 900. S. 398;[1]) Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 87. S. 62; Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 32. S. 22. 23 (zu „O Liebe, die den Himmel hat zerrissen", gleich manchen andern Choralbüchern); Elberf. Reform. G.-B. 1853; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 649. S. 298; Ritter, Ch.-B. für Jülich, Cleve, Berg 1856; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 32. S. 31; Ch.-B. zum Wendischen G.-B. Bautzen 1858; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 191. II. S. 136; Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863; Natorp-Rinck, Ch.-B. 3. Aufl. 1870; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 192. S. 168. 169; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 227b. S. 149; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 337. S. 315. 316 u. s. w. — Die Schlesische Fassung findet sich bei Siegert, Choral-Melodien (1820). 1825, im Ch.-B. von Hesse 1831. 1836 und 1851, im neuen Mel.-Buch 1880. Nr. 177. S. 46 und in Schäffers Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 155. S. 178.[2])

Wie hoch bin ich schon hier erhoben, Choral. Zu diesem Lied der rationalistischen Gesangbücher von Chr. G. Ludw. Meister schrieb Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 598. S. 274 die eigene Melodie:
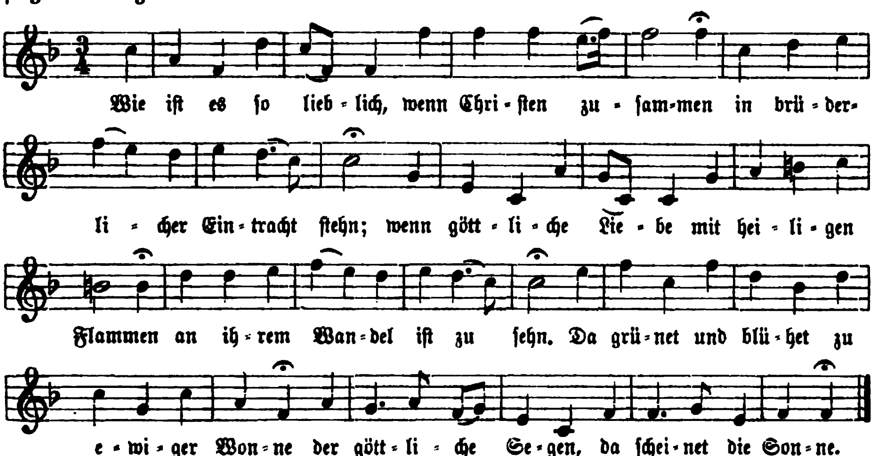


[1]) Über der Melodie steht hier das „S." Schichts; da er aber erst 1753 geboren ist, kann dies nur ein Versehen sein. Es liegt also hier eines der Beispiele vor, welche beweisen, daß die Bezeichnung mit der Namenschiffer „S." in Schichts Choralbuch nicht immer verläßlich ist.
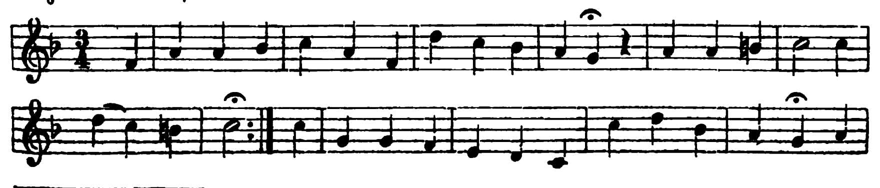
[2]) Zahn, Melodien II. Nr. 3145. S. 316 hat eine zweite Weise aus „Handschr. Augsburg nach 1750 und 1790" beigebracht, die aber unbekannt geblieben ist. Außerdem giebt er unter Nr. 3144 eine dritte, arienmäßige Melodie aus Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 226. S. 296. 297, die aber allein die Wernigeroder Melodeyen. Halle 1767. S. 251 zu „O Liebe, die den Himmel hat zerrissen" nochmals verwendet haben. — Bei Dölker, Geistl. Lieder mit Melodien. 5. Aufl. 1876. 10. Aufl. 1892. Nr. 141. S. 213 findet sich eine vierte, gleichfalls arienhafte Weise von Dr. Chr. Palmer, dem bekannten praktischen Theologen.

Sie war bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 344. S. 266. 267 zu einem Liede „Das Leben gleicht den Jahreszeiten" und im Choral- und Mel.-Buch der evang. Kirche des Herzogtums Nassau. Wiesbaden 1847 zu „Du klagst und fühlest die Beschwerden" verwendet.
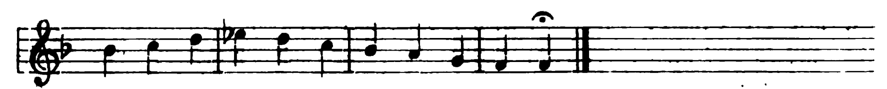
Wie ist es so lieblich, wenn Christen zusammen, Choral. Ludwig Andreas Gotters Lied „Von der brüderlichen und allgemeinen Liebe" erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Anhang Nr. 782. S. 1130. 1131 mit der folgenden eigenen Melodie:



die in der Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 937. S. 622. 623. 1771. Nr. 938. S. 592 fortgepflanzt wurde. Von da kam sie auch in Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 292. 293 und ins Brüder-Ch.-B. 1784. Art 390. S. 223. In neueren Sammlungen steht die Weise noch bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 266. S. 320. 321 und Zionsharfe 1855. I. Nr. 601. S. 278; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 328. S. 116 (für das Alt-Magdeb. G.-B. Nr. 806) und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1261. S. 952.[1]) Karow, in seinen „460 Choralmelodien vierstimmig für Orgel." Dorpat 1848 brachte noch die zweite Weise:

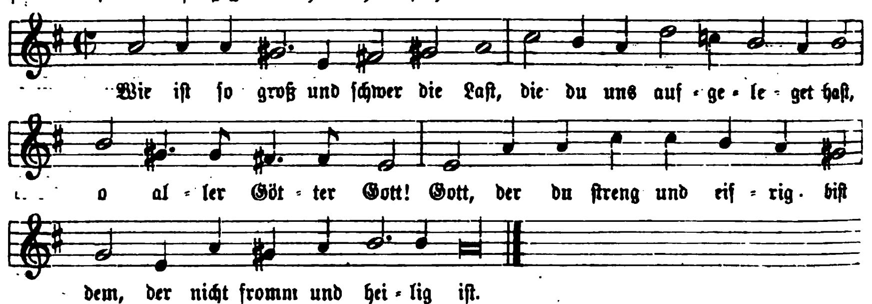


[1]) Eine andere ältere Weise zu dem Lied von Joh. Ludwig Steiner, Neues G.-B. Zürich 1723. I. Nr. CLXXVII. S. 522—525 ist nicht weiter bekannt geworden. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 4062. S. 590.
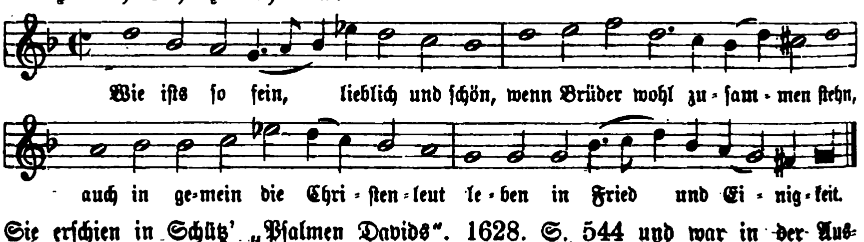


Sie ist von unbekannter Herkunft und bis jetzt nicht weiter verwendet worden.

Wie ist so groß und schwer die Last, Choral. Paul Gerhardts Lied um „Schutz Gottes in Kriegsleufften" ist auch jetzt noch verbreitet,[1]) aber es wird nach der Weise „Warum betrübst du dich, mein Herz" gesungen, auf die es von seinem ersten Erscheinen im Rungeschen G.-B. Berl. 1653. S. 471 an, durch die Praxis piet. melica, das Freylinghausensche und Porstsche G.-B. hindurch verwiesen war. — Von eigenen Melodien hat die eine von Johann Georg Ebeling, in seiner Gerhardt-Ausgabe „Das Achte Dutzet". 1667. Nr. 92, keinerlei Beachtung gefunden.[2]) Eine zweite Weise hat Peter Sohren für die Frankf. Praxis 1668. Nr. 469 geschrieben und im „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 513. S. 668 wiederholt. Sie mag als eine der musikalischten und würdigsten Weisen des fleißigen Sohren hier stehen:



Wie ists so fein, lieblich und schön, Choral. Für das Lied über den 133. Psalm von Dr. Kornelius Becker 1602 ist die folgende eigene Melodie von Heinrich Schütz vorhanden:
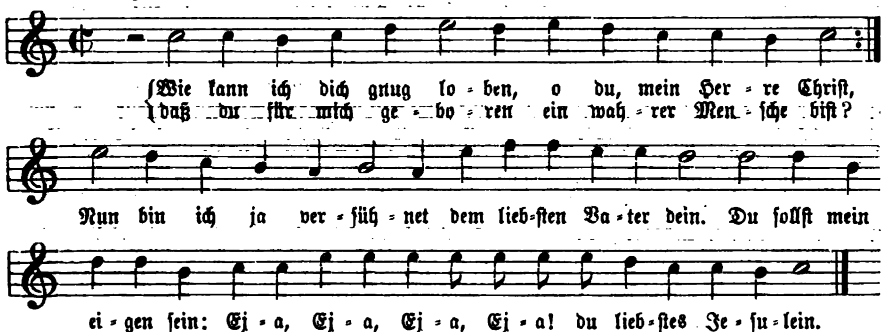


Sie erschien in Schütz' „Psalmen Davids". 1628. S. 544 und war in der Ausgabe von 1661, im Dresdner G.-B. 1676 und im Sachsen-Weißenfelsischen Ge-

[1]) Vgl. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 669. Alt-Magdeb. G.-B. Nr. 849. Revid. Porstsches G.-B. 1855. Nr. 316, sowie die weiteren Nachweise bei Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 346. 347 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 376.

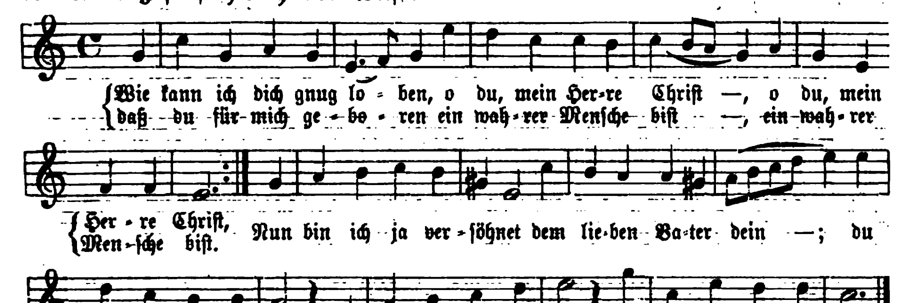
[2]) Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien I Nr. 1695. S. 451.

sang- und Kirchen-Buch 1714. S. 426. 427 (hier als Introituslied für den Hauptgottesdienst am 22. Sonntag nach Trinitatis) fortgepflanzt.

Wie kann ich dich gnug loben, Choral. Dieses Weihnachtslied von Veit Wolfrum (1564—1626) nahm zuerst Heinrich Hekenberg Senior in seine Harmonia devoti cordis. Magdeburg 1647. S. 16 auf[1]) und sein Sohn, Albert Hekenberg, Stadtorganist in Magdeburg, versah es „auß Kindlicher schuldigkeit" mit der eigenen Melodie:



die aber nicht in den Kirchengebrauch kam und überhaupt nicht weiter bekannt wurde. — Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 34 steht eine zweite, vielleicht von König selbst herrührende Weise:

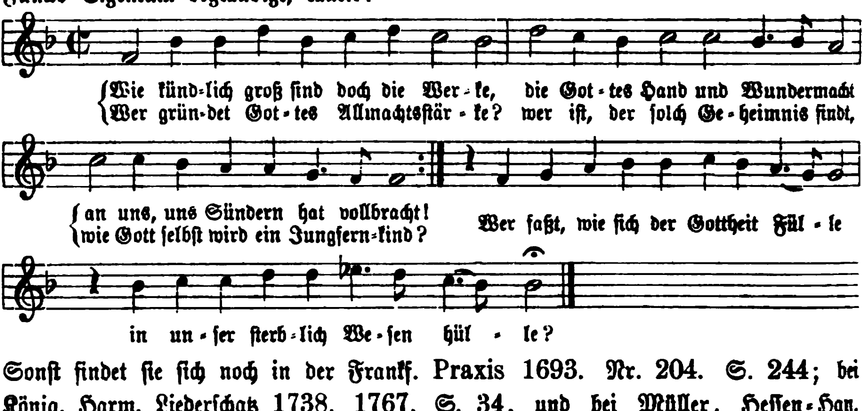


die in Andings Ch.-B. Hildburghausen 1868 nochmals gedruckt ist.[2])
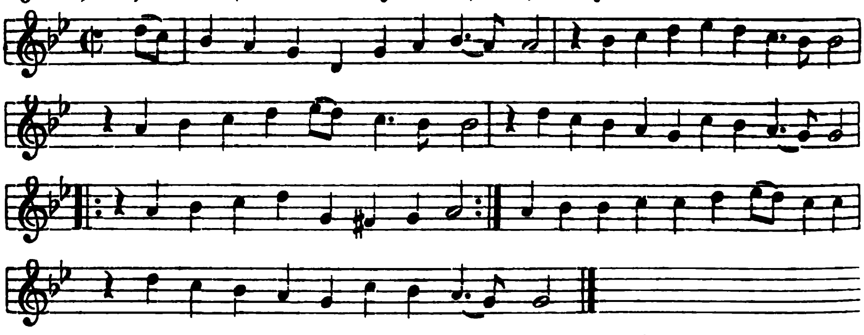
[1]) Vgl. Zahn, Melodien VI. S. 167. Sonst findet sich das Lied z. B. in Johann Niedlings Evangelisch Hauß- und Kirchen-Buch. Jena 1663. S 171 anonym, dagegen in Sahmes glossirtem G.-B. Königsb. 1752. Nr. 70 und anderwärts mit Wolfrums Namen. Vergl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 155. 156.

[2]) Zwei weitere Melodien zu dem Liede giebt Zahn, Melodien III. Nr. 5348. 5350. S. 382. 383: die eine aus dem Erf. G.-B. von Nik. Stenger 1663. S. 44, die „offenbar die Oberstimme eines mehrstimmigen Tonsatzes" ist, und die andere aus einem fränkischen Mstr.-Ch.-B. von 1754.

Wie kündlich groß sind doch die Werke, Choral. Der Verfasser dieses ziemlich verbreiteten Weihnachtsliedes ist noch nicht ermittelt. Dasselbe wurde bis jetzt zuerst im „Rigisch-Liefländischen G.-B." (Andachts-Flamme) 1676 und in der Frankf. Praxis von 1678 gefunden.[1]) — Die erste eigene Melodie von Friedr. Funck erhielt das Lied im Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 203. 1694. Nr. 209. S. 120. 1695. Nr. 209. S. 168, wo sie, durch die Namenschiffer „F. F." als Funcks Eigentum beglaubigt, lautet:
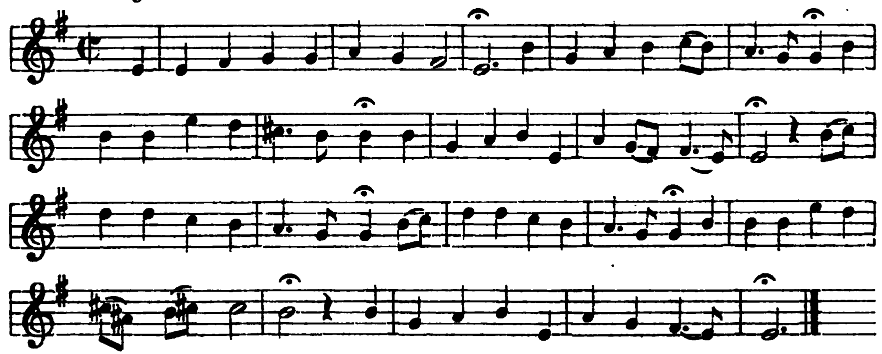


Sonst findet sie sich noch in der Frankf. Praxis 1693. Nr. 204. S. 244; bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 34, und bei Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 546, an zweiter Stelle. — Weiter verbreitet und als die eigentlich kirchliche Weise des Liedes zu betrachten ist die zweite Melodie:



aus Freylinghausens G.-B. I. 1704. Nr. 41. S. 50. 51. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 95. S. 58. 1771. Nr. 95. S. 57. Ihre Verbreitung zeigen die folgenden Nachweise: Störl, Ch.-B. 1710. 1721. Nr. 219; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 27. S. 15. 16; Wernigerod. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 34. S. 37; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 33. 1te Mel.; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 546. 1te Mel.; Tersteegen, Geistl. Blumengärtlein seit 1779; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 101. S. 46. 47; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 930. S.
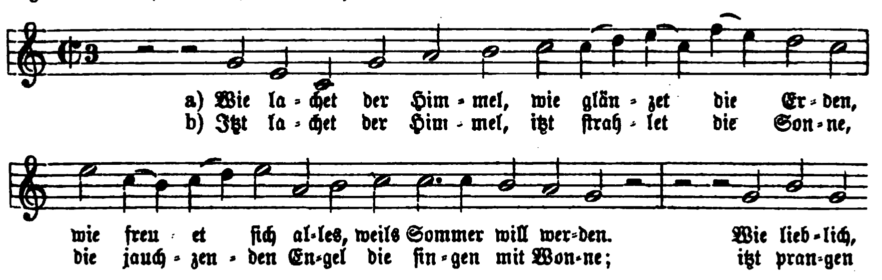
[1]) Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 200. Rambach, Anthologie III. S. 260. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 377.

410; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 284. S. 214. 215 (zum Lied „Immanuel, mein Freund, willkommen"); Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 329. S. 116. 117; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1262. S. 953; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 671. S. 254. 2te Mel. u. a. — In der Hannovrischen Provinzialkirche hat eine dritte Weise von Chr. Franz Heinr. Meyer 1740 Giltigkeit:
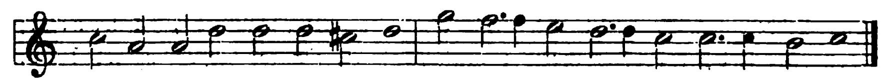


Ihre Quelle ist das von Meyer herausgegebene Melodienheft zum Hannövr. G.-B. von 1740. Nr. VII und das Mskr.-Ch.-B. des jüngeren C. L. Meyer, das sie als „Nov. Melod. VII. C. H. M." bezeichnete.[1]) Sie steht weiter im Lüneb. Mel.-Heft 1767; im Ref. Bremischen G.-B. 1767. Nr. 96. S. 88; bei Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 147. S. 92; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 247. S. 175; Molck, Choral-Mel. 1838 ꝛc. Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 160. 1858. Nr. 187; Catenhusen, Lauenb. Ch.-B. 1852; Lüneb. Mel.-Buch von Anger und Junghans 1864, und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 670. S. 253. 1te Melodie.

Wie lachet der Himmel, wie glänzet die Erden, Choral. Zu diesem Liede eines unbekannten Verfassers (es ist ein Lob- und Danklied „weils Sommer will werden") brachte die Frankfurter Praxis 1668 (und 1676). Nr. 522 die eigene Weise von Peter Sohren:

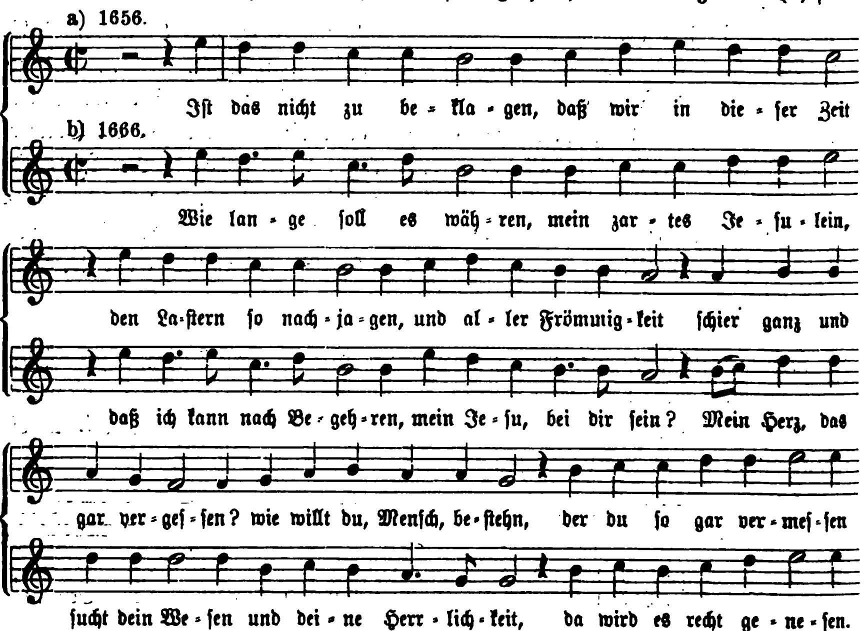


[1]) Vgl. Bode, a. a. O. S. 435. Zahn, Melodien VI. S. 328. Nr. 927.



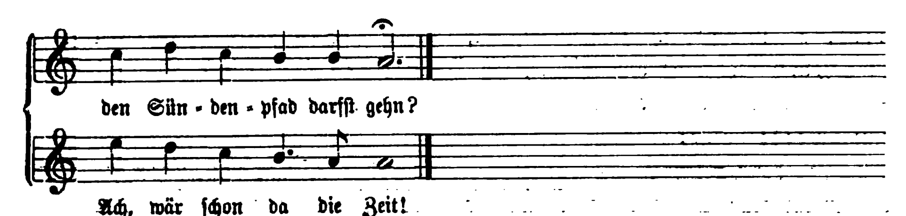
In seinem Musik. Vorschmack 1683. Nr. 78. S. 92 übertrug Sohren diese Melodie auf das Weihnachtslied „Itzt lachet der Himmel, itzt strahlet die Sonne"[1]) und verwies unter Nr. 584. S. 772 unser Lied dorthin. Jetzt werden beide Lieder auch nach der Weise „Gewonnen, gewonnen, der Satanas lieget" (vgl. diesen Art. im Nachtrag) aus Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 212. S. 120 gesungen.

Wie lange soll es währen, Choral. Dieses Sterbelied eines nicht bekannten Verfassers erschien in der Frankfurter Praxis von 1666. Nr. 659 mit einer eigenen Melodie, die aber nicht ganz original, sondern durch die Umarbeitung der Hammerschmidtschen Weise „Ist das nicht zu beklagen" in Rists „Neüe Musikalische Katechismus Andachten." Lüneb. 1656. Nr. 22 gebildet war.[2]) Beide Formen dieser Melodie, die ursprüngliche a) und die abgeleitete (b) sind:



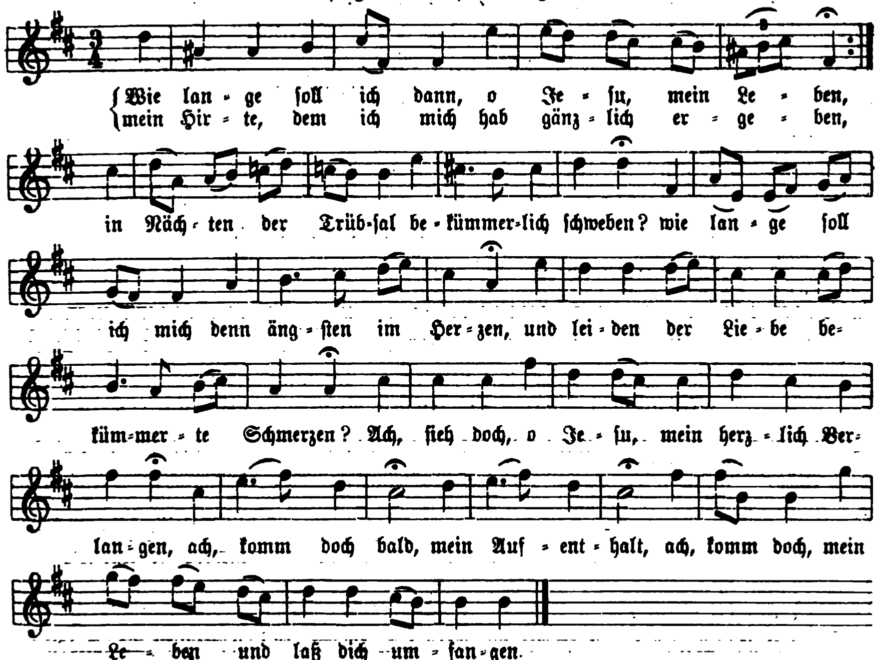
[1]) Dieses erschien im Stralsunder G.-B. von Meder II. 1665. S. 23 mit einer andern eigenen Melodie, die bei Zahn, Melodien I. Nr. 1465. S. 384 mitgeteilt ist.

[2]) Über eine weitere Verwendung dieser Hammerschmidtschen Weise als Tenor eines vierstimmigen Satzes in der St. Gallischen Seelen-Musik. 1682. S. 268 vgl. den Art. „Wer Gott das Herze giebet." Zahn, Melodien III. Nr. 5431. S. 416 teilt den Satz vollständig mit.



Unsre Melodie wurde in der Frankf. Praxis bis 1700 (1674. 1676. 1680. Nr. 698. S. 858. 1693. Nr. 1125. S. 1302) fortgepflanzt und stand auf Paul Gerhardts Lied „Ist Gott für mich, so trete" übertragen, auch noch im Württ. Groß Kirchen-G.-B. von 1711 und in dem von ihm abhängigen „Groß Marggräfischen Baaden Durlachischen Kirchen-Gesang-Buch." Basel 1733.[1])
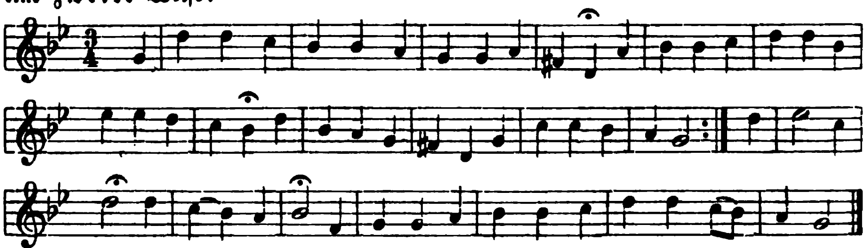
Wie lange soll ich dann, o Jesu, mein Leben, Choral. Dieses Bußlied eines nicht genannten Verfassers erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 282. S. 404. 405 mit folgender ersten eigenen Melodie:



Dieselbe wurde so in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 645. S. 424. 425. 1771. Nr. 643. S. 402. Mel.-Ausg. von Grosse (1799) und im Wernigerod. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 287. S. 272 fortgepflanzt. König, Harm. Liederschatz 1738.
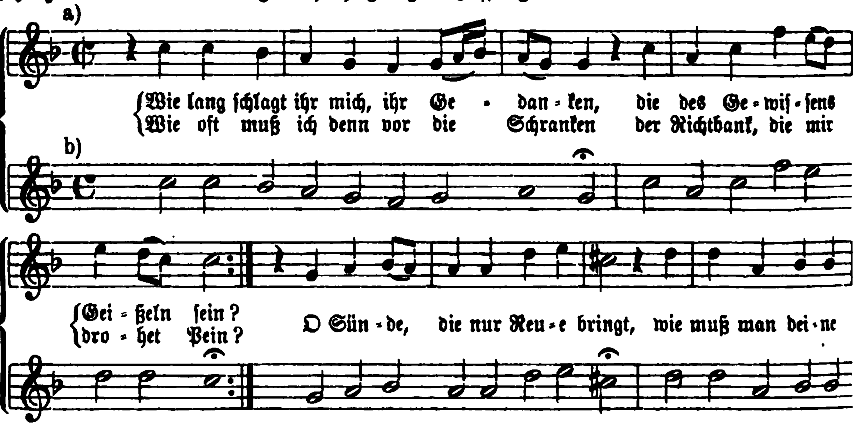
[1]) Vgl. über dieses Buch v. Winterfeld, Zur Gesch. heiliger Tonkunst. I. 1850. S. 133 bis 136 und Zahn, a. a. O. VI. S. 314. 315, der dasselbe für einen „Abdruck (wahrscheinlich einen Rest der Auflage)" des Württ. G.-B.s ansieht.

1767. S. 170 gab ihr eine vereinfachte, choralmäßige Gestalt, und in dieser findet sie sich noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1264. S. 954. 955. — Joh. Daniel Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 647 brachte noch eine zweite Weise:
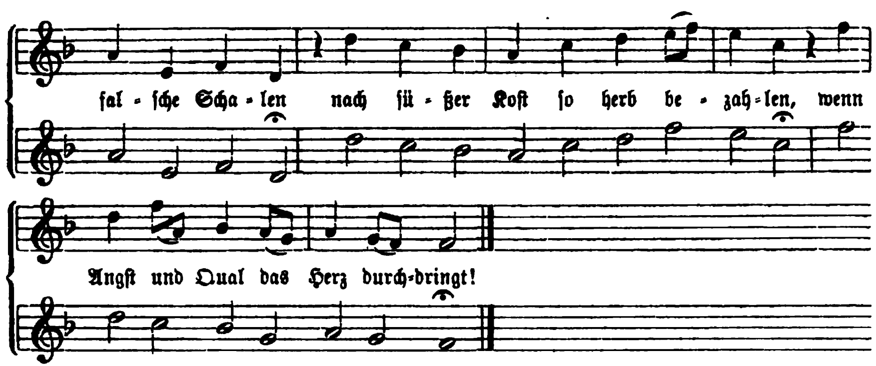


weil ihm wohl die Freylinghausensche Melodie auch in Königs Vereinfachung noch nicht für den Gemeindegesang geeignet schien.

Wie lang schlagt ihr mich, ihr Gedanken, Choral. Dieses ziemlich verbreitete Bußlied von Wolfgang Christoph Deßler „steht nicht in des Verfassers „Seelenlust". Nürnberg 1692 und 2. Aufl. 1726; es findet sich mit dessen Namenschiffer in dem Marpergerschen G.-B. Leipzig 1725. S. 427 und nach Grischow-Kirchners Nachricht ꝛc. S. 11 schon in dem Nürnberger Gesangbuch (von Krauß) 1708."[1]) — Die eigene Melodie des Liedes erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 283. S. 407. Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 646. S. 426. 1771. Nr. 646. S. 404. 405; sie heißt a) im Original, b) in der jetzt z. B. in Mecklenburg kirchlich giltigen Fassung:



[1]) So nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 378. Er muß übrigens das Vorkommen des Liedes bei Freylinghausen 1714 übersehen haben, da er, ebenso wie Gläverke, Gesangbuchsführer 1872. S. 279, die Melodie erst aus König 1738 kennt, während er wenige Zeilen vorher irrtümlich behauptet hatte: „Freylinghausen 1704 mit Mel." Für Gläverke ist der „Verfasser: unbekannt." Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 534 führt das Lied aus der „Seelenlust" 1692 an.

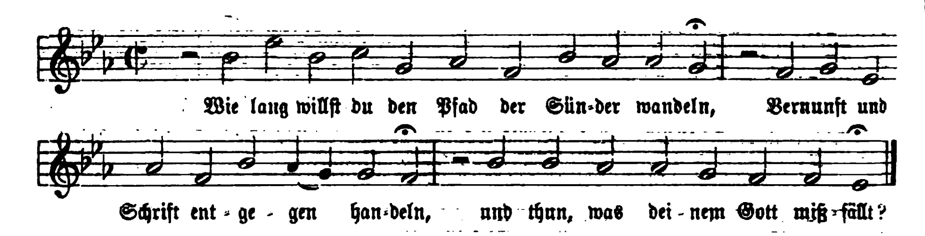


Zur Verbreitung dieser Weise führen wir an: Wernigerod. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 286. S. 270; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 169; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1736. 1754. Nr. 554; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 182. S. 146 (zu „Ich kriech, Erlöser, dir zu Füßen"); Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 107. S. 50 (zu „Ich fall in Ehrfurcht vor dir nieder"); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 230. S. 255; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 208. S. 113; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 429. S. 195; Wöhler, Mecklenb. Ch.-B. 1828; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 411. S. 198; Volckmar, Ch.-B. Op. 100. 1863; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 184. S. 95; Anding, Ch.-B. 1868; Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 182. S. 149; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1263. S. 953. 954 u. a.
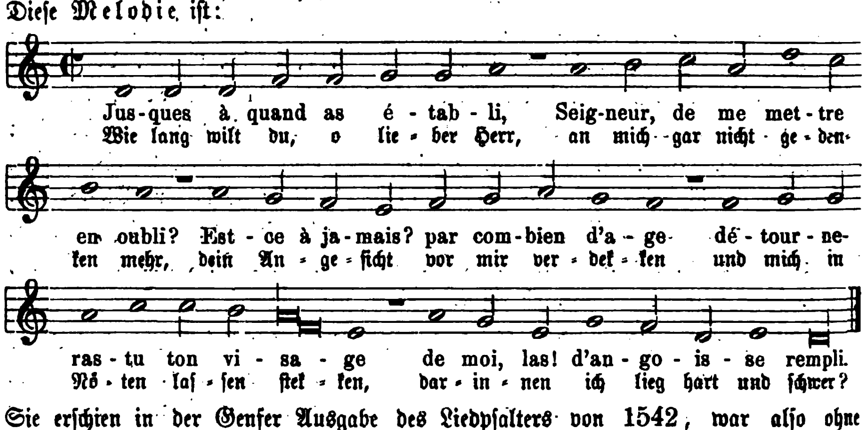
Wie lang willst du den Pfad der Sünder wandeln, Choral. Dieses Lied von Adler[1]) war in das rationalistische Württ. G.-B. 1791. Nr. 252. S. 136 aufgenommen und erhielt für dasselbe vier eigene Weisen. Diese sind: 1. bei und vielleicht von Johann Georg Stötzel in dem 1792 erschienenen Anhang zu seinem Ch.-B. von 1777; 2. die im Wirtemb. Ch.-B. 1792 (Stuttg., Cotta). Nr. 117. S. 100. 101, die vielleicht dem Bearbeiter dieses Buchs, Johann Wilhelm Keßler, als Erfinder zugehört; 3. von Joh. Friedr. Christmann 1792, im Knechtschen Ch.-B. 1799. Nr. XXXIV. S. 37, und 4. die von Justin Heinrich Knecht 1792, im selben Ch.-B. 1799. Nr. XXXII. S. 35. Die drei ersten Melodien haben keinerlei Beachtung gefunden; dagegen stand die von Knecht, solange das G.-B. von 1791 in Württemberg Geltung hatte, d. h. bis 1842 ebenfalls in Geltung und war daher im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 267. S. 100 und im Mel.-Buch 1835. Nr. 148. S. 87 fortgepflanzt. Sie heißt:

---

[1]) Das wird wohl derselbe Biedermann sein, der in der „Schleswig-Holsteinischen Kirchen-Agende von Adler 1824" das Vaterunser so „verbessert" hat: „Vater, unser Vater im Himmel, dich beten wir an. Dein Reich, Wahrheit und Tugend verbreite sich unter uns ꝛc." Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 374.



Wie lang willst du, o lieber Herr, Choral. Ambr. Lobwassers Übersetzung des Liedes über den 13. Psalm im französisch-reformierten Liedpsalter hat im deutschen Kirchengesang keinen Eingang erlangt. Dagegen war die Melodie im Königsberger G.-B. von Reusner, 1675. 1690 und 1705 zu Simon Dachs Lied „Es will des lieben Kreuzes Pein" eine Zeitlang im Gebrauch. Diese Melodie ist:



Sie erschien in der Genfer Ausgabe des Liedpsalters von 1542, war also ohne Zweifel von Louis Bourgeois beschafft, der sie in seinen Lyoner Ausgaben von 1547 und 1549 so ausgestaltete, wie sie nachher festgehalten worden ist.[1])
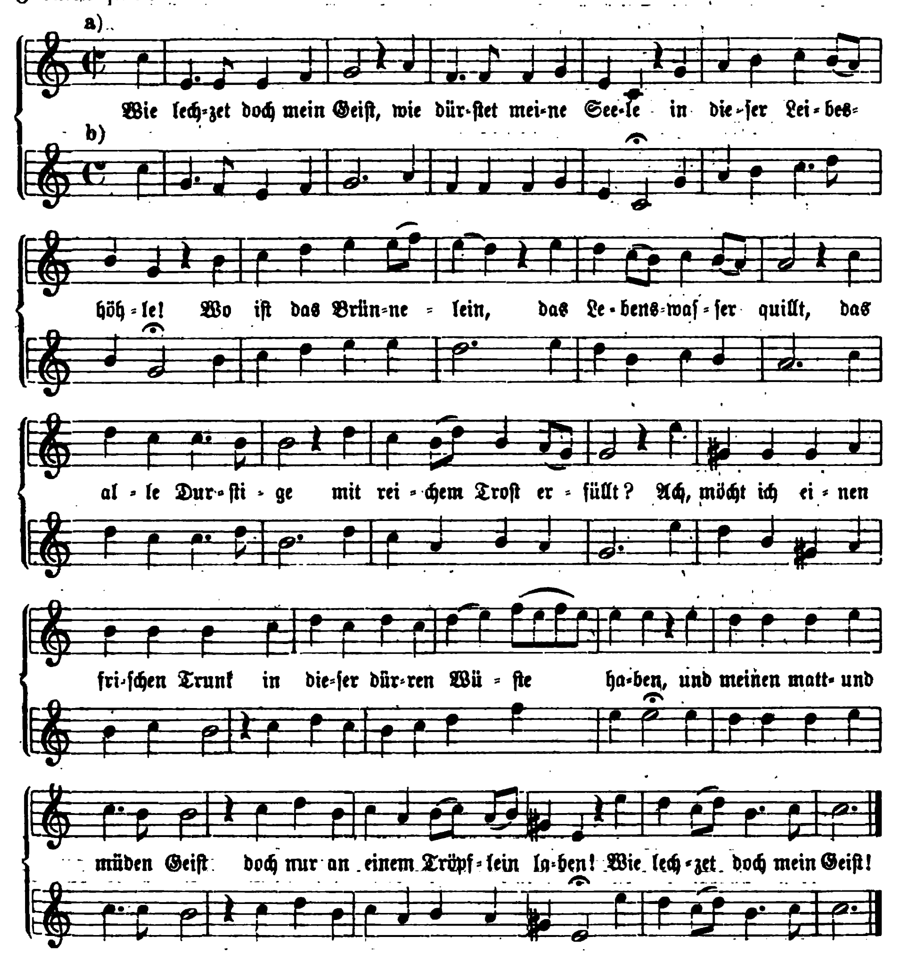
Wie lechzet doch mein Geist, Choral. Mit diesem wenig bekannt gewordenen Liede eines ebenso wenig bekannten Johann Kaspar Stegmann[2]) brachte das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 405. S. 582. 583 eine eigene Melodie, die sowohl in der Originalfassung (a), als in einer Umbildung bei

---

[1]) Vgl. über die verschiedenen Fassungen Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. S. 619 und 640. — Zu Jorissens Lied über den 13. Psalm „Herr, meines Lebens Trost und Licht" brachte dessen Psalter 1806. 1819 rc. eine weitere eigene Melodie, vermutlich von Bäßler, die aber auch nicht weiter bekannt wurde. Bei Zahn, Melodien I. Nr. 1792. S. 480 ist sie mitgeteilt.

[2]) Er darf nicht mit Josua Stegmann verwechselt werden. Aus Könnern im Saalkreis gebürtig, war er 1713 Feldprediger und nachmals Pastor zu Hartum bei Minden. Vgl. Grischow-Kirchners Nachricht. Halle 1771. S. 48. Richter, Biogr. Lex. 1804. S. 386. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 477.

König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 418 (b) sich erhalten hat. Beide Formen sind:
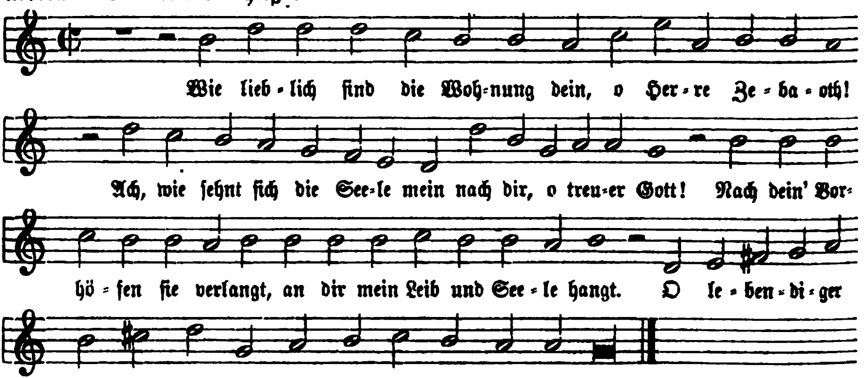


Die Freylinghausensche Fassung war in der Gesamt=Ausg. 1741. Nr. 882. S. 584. 1771. Nr. 883. S. 556. 557, der Melodien=Ausg. von Grosse (1799) und im Wernigerod. G.=B. 1738 (bis 1766). Nr. 441. S. 438. 439 erhalten; die Königs steht noch in den Wernigerod. Melodeyen. Halle 1767. S. 328. 329 und bei Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1265. S. 955.

Wie lieblich ist doch, Herr, die Stätte, Choral. Dr. Joh. Andreas Cramers Lied über den 84. Psalm erhielt im „Evangelischen Choral=Melodienbuch ꝛc." von Michael Gotthardt Fischer. Zweite Abteilung. Gotha 1821. Nr. 264 die eigene Melodie:



Da Fischer im Vorwort seines Buchs bemerkt, er „habe für die Versmaße, die besonders reich an Liedern sind (hier also das Metrum „Wer nur den lieben Gott läßt walten") neue Melodien aufgenommen, welche teils von Herrn Professor Scheibner, teils von ihm gesetzt seien" und die Scheibnerschen mit dessen Namen bezeichnet sind, so ist unsre Weise vermutlich von Fischer. Sie ist in neueren Choralbüchern ziemlich weit verbreitet: bei Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 248. S. 176; Molck, Choral-Mel.-Buch 1834—1857; Töpfer, Ch.-B. 1845 und 1865; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 249b. S. 89; Ders., Ch.-B. für Preußen. 1856; Flügel, Mel.-Buch zum Vollhagen 1863; Lüneb. Mel.-Buch von Anger und Junghans 1864; Müller, Ch.-B. für Braunschweig 1866. Nr. 115. S. 100; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 162. S. 117; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1266. S. 956; Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 115b. S. 36; Oeltze, Ch.-B. für Oldenb. 1874. Nr. 115; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. 1884. Nr. 325. S. 184 u. s. w.
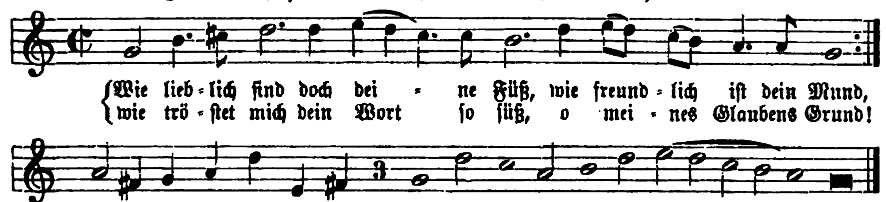
Wie lieblich sind die Wohnung dein, Choral. Dieses Psalmlied über Ps. 84 ist samt seiner eigenen Melodie von Johann Hermann Schein. Es erschien in dessen „Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession rc." Leipzig 1627. Nr. 164 unter den 22 als „Meditationes" von ihm gesungenen Psalmliedern. Die Melodie heißt:



Das Lied und die Weise hat v. Tucher, Schatz I. Nr. 238. S. 149. II. Nr. 325. S. 179 wieder hervorgezogen und nach ihm haben sie auch Layriz, Kern II. Nr.
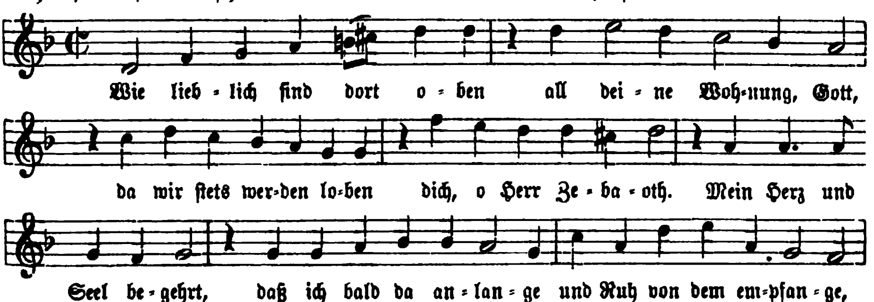
343. S. 118, Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 867. S. 403 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 253. S. 370. 371 aufgenommen. v. Tucher und Schoeberlein-Riegel geben zugleich Scheins Tonsatz.

Wie lieblich sind doch deine Füß, Choral. Dieses Osterlied von Gottfried Wilh. Sacer war in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts meist auf die Melodie „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" verwiesen, darum erlangten die eigenen Melodien, die in der Folge für dasselbe hervortraten, keine Bedeutung. Wir führen eine derselben von Peter Sohren an:



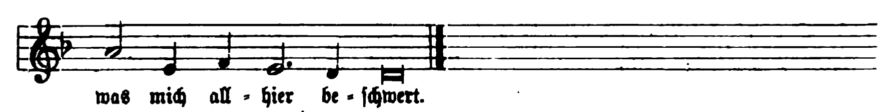
die in dessen Musik. Vorschmack 1683. Nr. 269. S. 348 und in der Frankfurter Praxis 1668. Nr. 285. 1670. S. 300. 1693. Nr. 414. S. 507 steht, und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 674. S. 255 wieder ans Licht gezogen ist.[1])

Wie lieblich sind dort oben, Choral. Dieses ziemlich verbreitete Lied von Justus Gesenius oder David Denicke aus dem Hannoverischen G.-B. 1652. Nr. CCXXXIII. 1659. S. 601—604[2]) wird nach der Weise „Von Gott will ich nicht lassen" gesungen. Eine eigene Melodie, anonym bei Peter Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 1089. S. 1411, ist:



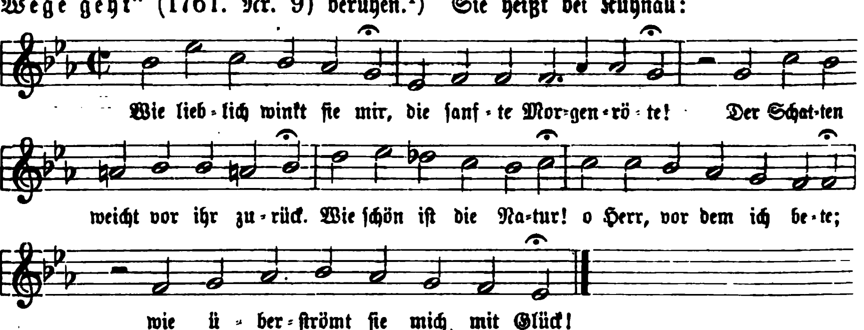
[1]) Zwei weitere Weisen: 2. aus dem Darmst. (Kirchen-) G.-B. von 1699. Nr. 105 und 3. aus dem Melodien-Anhang zur Herzens-Musik (Schönberger G.-B.) 1727. Nr. 29. S. 29, die aber nicht weiter bekannt geworden sind, vgl. man bei Zahn, Melodien III. Nr. 4376. 4377. S. 55.

[2]) Der Anfang lautete hier „Wie lieblich sind daroben", aber schon das Celle-Lüneb. G.-B. von 1661. Nr. 394 änderte dies in „dort oben". Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 383. 384.

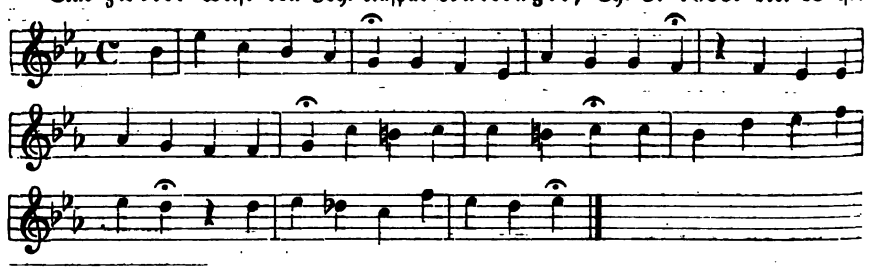


Sie könnte von Sohren selbst sein, hat jedoch keine weitere Verbreitung erlangt.

Wie lieblich winkt sie mir, Choral. Das in der rationalistischen Zeit beliebte und sehr verbreitete Morgenlied von Joh. Timotheus Hermes (in „Sophiens Reise nach Memel“. 1770) hatte mehrere eigene Melodien. Die erste derselben erschien in Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 194. S. 219 und ist dort durch die Aufschrift „J. C. Kühnau. 1787“ als dessen Erfindung in Anspruch genommen, dürfte aber gleichwohl auf Joh. Adam Hillers Weise „Wer Gottes Wege geht“ (1761. Nr. 9) beruhen.[1]) Sie heißt bei Kühnau:



und fand Aufnahme in den Oldenb. Choralbüchern von Meineke (1791) und Rothe (nach 1830); bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 131. S. 322; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 606. S. 277; Lange, Ch.-B. Bremen 1821; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 412. S. 198 u. a. — Eine zweite Weise von Joh. Kaspar Rüttinger, Ch.-B. 1808. Nr. 85 ist:
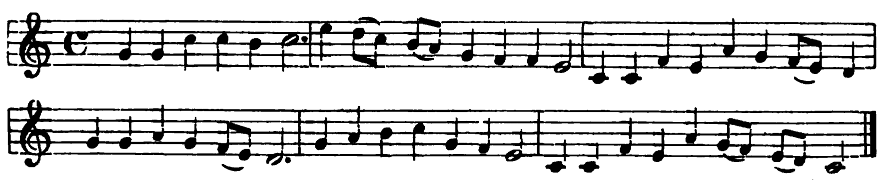


[1]) Überhaupt ist eine ganze Anzahl von Melodien zu „Wer Gottes Wege geht“, „Wie lieblich winkt sie mir“, „Was dir, mein Gott, beliebt“ von Hiller, Kühnau (wie oben angeführt), Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 185, Rüttinger, Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 300. S. 136, Pustkuchen vorhanden, die alle die wörtlich gleiche Anfangszeile:

ꝛc.

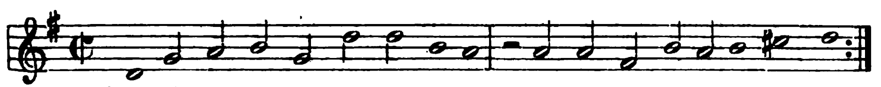
haben.

Sie war bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 310. S. 174 und Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 607. S. 277 (auf „Wer Gottes Wege geht" übertragen) fortgepflanzt, stand auch im G.-B. der evang. Konsistorial-Kirche von Mühlhausen i. E. 1818 rc., und ist noch bei Anding, Ch.-B. 1868 neu gedruckt. — In Rheinland-Westfalen war die folgende dritte Melodie im Gebrauch:

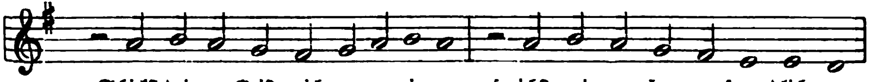


Sie erschien in den „Christlichen Gesängen rc. mit Melodien." Elberf. 1805. Nr. 492, war in den Ausgaben dieses Buchs von 1810 und 1824 erhalten und auch in das Ch.-B. von Hürxthal für das Großherzogtum Berg 1809 und 1810 aufgenommen.[1])

Wie mächtig spricht in meiner Seele, Choral. Das Lied des frommen Schauspielers und Mitgliedes der Schönemannschen Gesellschaft Johann Christian Krüger soll schon „vor 1750"[2]) entstanden sein und kam zuerst in das Zollikofersche G.-B. von 1766. Durch den Einfluß dieses Buchs erlangte es in den Gesangbüchern der rationalistischen Zeit weite Verbreitung und hat sich z. B. im Württ. G.-B. 1842. Nr. 341, im Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 218 u. a. bis zur Gegenwart erhalten. — Es war von Anfang an auf eine der Weisen von „Wie groß ist des Allmächtigen Güte", und damit zunächst auf „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet" aus Freylinghausen verwiesen. Letztere Melodie brachte das Zürcher G.-B. 1787. Nr. 121. S. 174. 175 und dessen Ch.-B. („Partitur") 1788. Nr. CXXI. S. 61. 62 für unser Lied in der folgenden Bearbeitung:



Wie mäch-tig spricht in mei-ner See-le, Herr, dei-ne Stimme vol-ler Huld!
Du siehst er-barmend, wenn ich feh-le, zürnst nicht, hast vä-ter-lich Ge-duld.
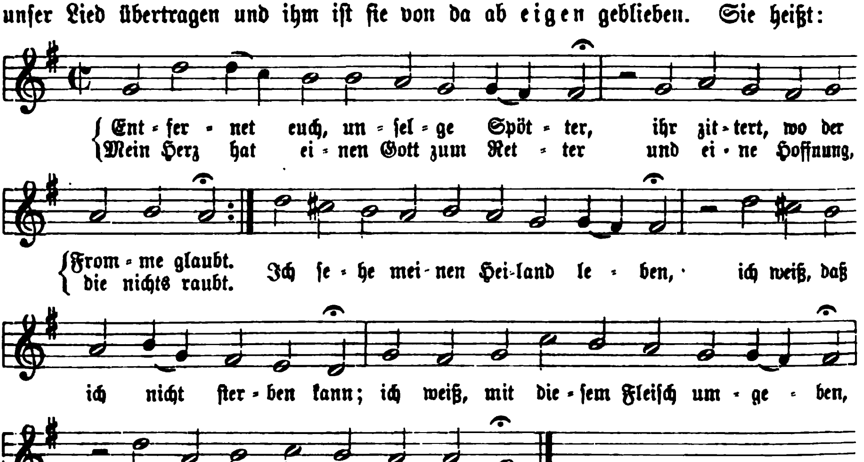


Schickst dei-nen Geist, mich zu re-gie-ren, sprichst mei-nem Her-zen freundlich zu;

[1]) Noch eine vierte Weise von Pustkuchen, Ch.-B. für Lippe-Detmold 1810. S. 88. Ch.-B. von Dresel 1834, findet man mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1098. S. 296.

[2]) So nach dem Württ. G.-B. 1842. S. 222. Dr. Heinr. Weber, Das neue Schweiz. G.-B. 1891. S. 217 behauptet bestimmt, das Lied sei „schon 1744 zur Unterweisung einer jungen Schauspielerin im Christentum gedichtet worden."



Sie ist in dieser Fassung forterhalten im St. Gallischen G.-B. 1797. Nr. 65. S. 118—121; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 181. S. 258. 259; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 70. S. 119. 120, und im Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 218. S. 260. 261. — Eine zweite Melodie von Joh. Adam Hiller war in ihrer ersten Quelle, den „Fünf und zwanzig neuen Choralmelodien rc." von Hiller 1792. Nr. 17 einem andern Liede „Entfernet euch, unselge Spötter" vom selben Joh. Christian Krüger (dort jedoch „Krieger" geschrieben) beigegeben; in seinem Ch.-B. 1793. Nr. 183. S. 86 hat sie dann der Komponist selbst auf unser Lied übertragen und ihm ist sie von da ab eigen geblieben. Sie heißt:
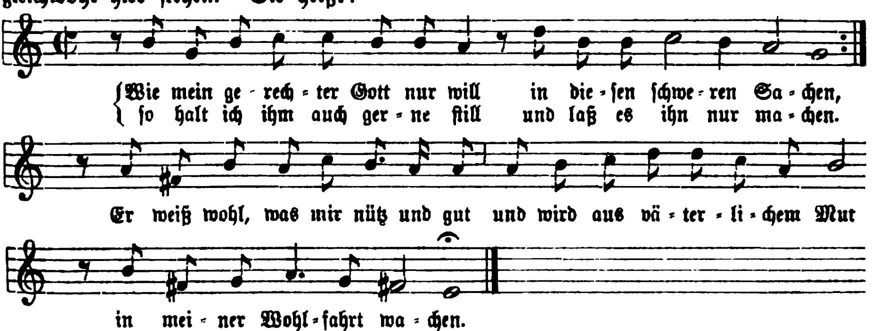


und steht, nach unsrem Lied genannt, weiter bei Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 163. S. 123; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 180. S. 66; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; dann in den der Hillerschen Tradition folgenden sächsischen Choralbüchern von Hartmann 1828, Geißler 1836, Steglich 1845 u. a., und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1260. S. 951.[2])

---

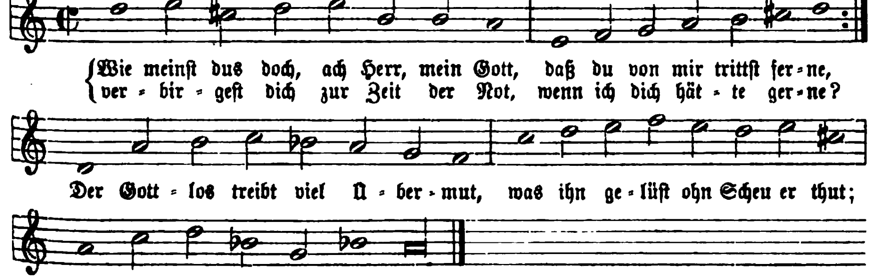
[1]) Dr. Heinr. Weber, a. a. O. 1891. S. 218 sagt über diese Umgestaltung, die er in seiner früheren Schrift über Das Zürcher G.-B. 1872. S. 170 „Egli oder Däniker", hier aber bestimmt dem „Zürcher Musiker J. H. Egli" zuschreibt: „kann dies Verfahren auch nicht zulässig genannt werden, so vermag unbefangene Prüfung nicht zu leugnen, daß die Weise dadurch gewonnen hat. Vgl. auch Szadrowsky, Ch.-B. zum Drei Kant. G.-B. 1873. S. XVII.

[2]) Hier jedoch als „Wie groß ist des Allmächtgen Güte" und aus „J. G. Hoppe, Cantor an der ev. Gnadenkirche in Hirschberg: 80 der gebräuchlichsten Choräle. Hirschberg bei Landolt. 1832. Nr. 56" entnommen.

Wie mein gerechter Gott nur will, Choral. Das Lied Georg Neumarks aus dem „Fortgepflanzten Poetisch-musik. Lustwald“ 1657. I. Nr. XXIII. S. 126 kam in umgearbeiteter Fassung und mit dem Anfang „Wie mein getreuer Vater will“ in das Hannovrische G.-B. 1692. S. 664. 665. 1698. S. 945. 946. Es ist in der Hannovrischen Kirche seitdem im Gebrauch und wird nach einer der Melodien des Metrums „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ gesungen. Bei Neumark hatte das Lied eine eigene Melodie von Adam Drese. Sie ist zwar nicht weiter bekannt geworden; aber sie soll als Beispiel einer beglaubigten Weise von Drese und zum Vergleich mit den andern bekannten Melodien, die ihm mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben werden, gleichwohl hier stehen. Sie heißt:



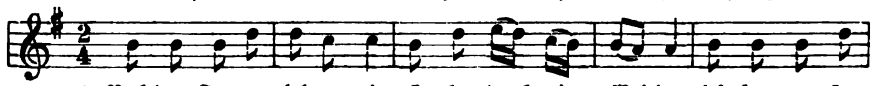
Wie meinst dus doch, ach Herr, mein Gott, Choral. Das Psalmlied Dr. Kornelius Beckers über den 10. Psalm erhielt in den „Psalmen Davids rc.“ von Heinrich Schütz 1628. S. 37 und in der Ausg. 1661 die folgende eigene Melodie von Schütz:
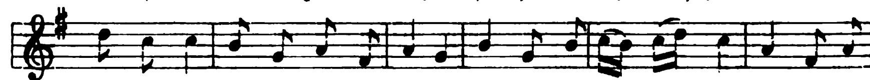


Lied und Weise waren in dem von Christoph Bernhard bearbeiteten Dresdner G.-B. von 1676, sowie im Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchen-Buch 1714. S. 527. 528 forterhalten.

Wie mit grimmgem Unverstand. Dieses in außerkirchlichen geistlichen Liederbüchern, namentlich in solchen pietistischer Richtung, ziemlich verbreitete Lied
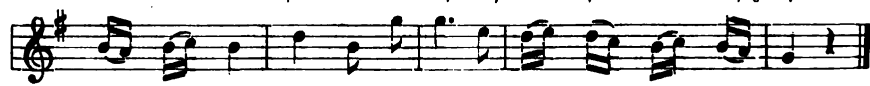
samt seiner eigenen Melodie erschien erstmals in „Das Vaterunser, in Begleitung von Evangelien und uralten christlichen Chorälen, wie solches in der Weimarischen Sonntagsschule mit den Kindern gesungen, durchgesprochen und gelebt wird 2c. herausgegeben von Johannes Falk." 12° (XXX und 72 S., dat. „Weimar im May 1822"). S. 58 mit zwei Strophen in dieser Fassung:



1. Nach dem Sturme fahren wir si - cher durch die Wel-len, las - sen, gro - ßer
2. Einst in mei-ner letz-ten Not laß mich nicht ver - sin - ken; soll ich von dem
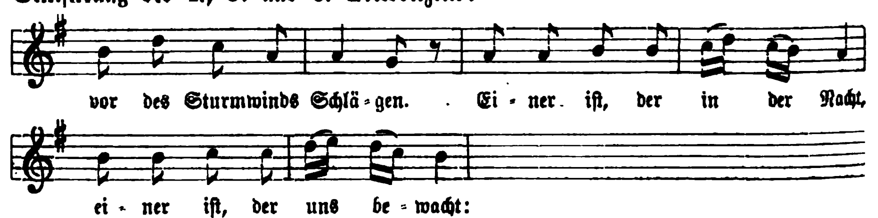


Schöpfer, dir un - ser Lob er - schallen. Lobt ihn mit Herz und Mund, lobt ihn zu
bit - tern Tod Well auf Wel - le trinken, reich mir dann, lieb - entbrannt, Herr, dei - ne
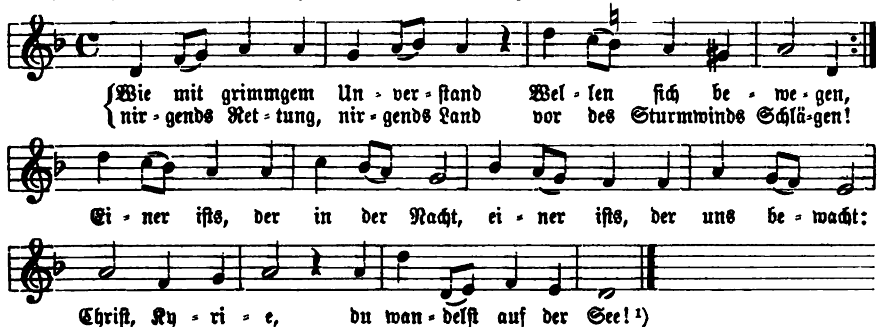


je - der Stund: } Christ, Ky - ri - e, komm zu uns auf den See!
Glau - bens-hand: }

Bezüglich der Herkunft erzählte Falk, er habe das Lied „1778 von drei aus einem Sturm geretteten Schiffsleuten singen hören", ob nach der von ihm 1822 mitgeteilten Melodie, oder nach einer andern, die er vergessen hatte, sagte er nicht. Da er jedoch, als am 28. Oktober 1768 zu Danzig geboren, 1778 erst zehn Jahre alt war, so erscheint die Annahme, er werde „damals das Lied und die Melodie gleich aufgeschrieben haben", sehr unwahrscheinlich. Eher mag er die Aufzeichnung später aus der Erinnerung und mit eigenen Wendungen und Zuthaten gemacht haben. — Bei Luise Reichardt, Christliche liebliche Lieder. Hamburg, o. J. (aber zwischen 1823—1826 gedruckt) erschien dann das Lied mit zwei Zusatzstrophen und dem Anfang „Wie mit grimmgem Unverstand Wellen sich bewegen" (1te Strophe; 2te: „Wie vor unsrem Angesicht"; 3te: „Nach dem Sturme fahren wir"; 4te: „Einst in meiner letzten Not"). So ist es jetzt bekannt und mit der Melodie in der Falkschen Fassung, oder mit folgender veränderten Stilisierung der 4., 5. und 6. Melodiezeile:



fortgepflanzt bei Layriz, Kern III. Nr. 610. S. 142. 143 (im Quellennachweis S. VI: „J. Falk 1816"); Hommel, Christenlust in Liedern. Erlangen 1861; Reinthaler, Deutsche Liederbibel. 2. Aufl. 1863. S. 396. 398 (das Lied mit „Jo-

hannes Falk 1806", die Melodie mit „Danziger Schiffer" bezeichnet); im Kaiserswerther Diakonissen-Liederbuch 1866; Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 675. S. 255; der Großen Missionsharfe 1883; bei Hille, Hannovr. Mel.-Buch 1886; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 414. S. 279, und im „Volkslieder"-Anhang des Brandenb.-Berliner Mel.-Buchs 1887, des G.-B.s für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 605. S. 562. 563, des Mel.-Buchs für das Militär-G.-B. 1892. Nr. 12. S. 53, des G.-B.s für Rheinland und Westfalen 1893. Nr. 38. S. 530 u. a. — Eine zweite Weise aus der amerikanischen Sammlung: A. Späth, Liederlust. Allentown, Pa. 1886. Nr. 110 und hier als „Ursprüngliche Weise nach dem Kaiserswerther Volkskalender" bezeichnet, ist:



Wie nach einer Wasserquelle, Choral. Vgl. den Art. „Freu dich sehr, o meine Seele". Bd. I. S. 428—430.

Wiener, Georg, oder (wie das Cant. sacr. Goth. II. 1655. S. 461 den Namen lateinisch schreibt) „Winer", war am 18. März 1583 zu Walldorf bei Meiningen geboren. Nachdem er theologische Studien gemacht hatte, wurde er 1607 Pfarrer in seinem Geburtsort. Später wirkte er als solcher 1623—1627 zu Depfershausen im Meiningenschen, 1627—1639 zu Rohr im Hennebergischen (jetzt im Regierungsbezirk Erfurt) und von da an bis zu seinem Ableben 1651 zu Heinrichs bei Suhl im gleichen Bezirk. Nach dem Zeugnis des Gothaischen Kantionals ist er der Komponist des dort gedruckt erschienenen Chorsatzes über Psalm 51, 12—14: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herze" (vgl. den Art. Bd. III. S. 156—158). Aus der Melodie dieses Satzes wurde in der Folge ein Gemeindegesang gebildet, der in verschiedener Fassung[2]) der liturgisch feststehende

[1]) Eduard Hille, Mel.-Buch für Hannover 1886. Nr. 244 hat noch eine neue dritte Melodie für notwendig erachtet; man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7091. S. 284. — Eine weitere Verwendung des Liedes zu dem Männerchor „Sturmbeschwörung" von Julius Dürrner ist in Männergesangs-Kreisen allgemein bekannt.
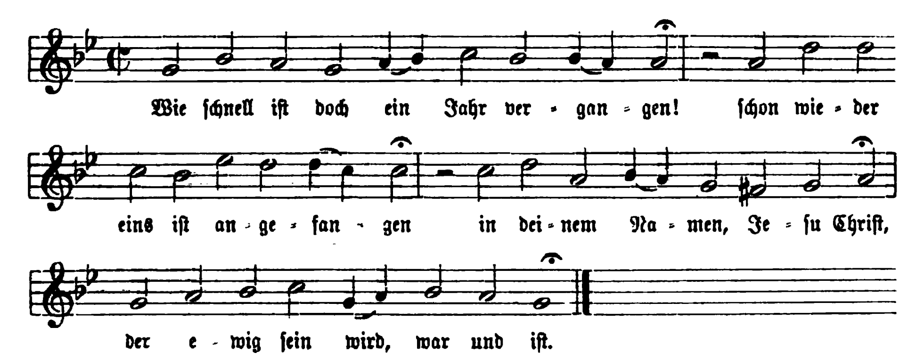
[2]) Bei Zahn, Melodien V. Nr. 8628. S. 303—310 findet man neben dem Original zwölf verschiedene Formen des Gesangs mitgeteilt.

und jetzt noch weithin giltige evangelische Offertoriumsgesang geworden ist. In ihm wird der Name Wieners für immer im deutschen Kirchengesang fortleben.
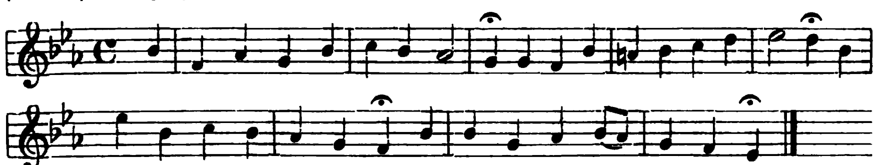
Wiener, Dr. Gustav Adolf, einer der Männer, die sich in der Zeit um 1850 um die Regeneration des Gemeindegesangs in der lutherischen Kirche Bayerns verdient gemacht haben, war am 4. September 1812 zu Regensburg geboren. In dem altberühmten Gymnasium seiner Vaterstadt erlangte er die wissenschaftliche Schulbildung und studierte danach von 1829—1834 Theologie zu München, Erlangen und Leipzig. Nachdem er von 1839 an mehrere Jahre als Repetent in Erlangen und als Hilfsgeistlicher sich bethätigt hatte, wurde er 1844 Pfarrer zu Kurzenaltheim bei Gunzenhausen in Mittelfranken. Hier führte er als einer der ersten den „rhythmischen Choral" wieder in den Gemeindegesang ein und bearbeitete sein „Geistliches Gesangbuch", das — ausgezeichnet durch ebenso weitherzige wie kirchlich taktvolle Auswahl und möglichst genauen Anschluß an die Originalfassung der Lieder — der würdige Vorläufer des Bayrischen evangelischen Landesgesangbuchs von 1854 war. In diesem trefflichen Buch hat er auch zuerst die alte, gute, aber zum Schaden des Gemeindegesangs lang vernachlässigte Sitte wieder aufgenommen, den Liedern ihre Melodien beidrucken zu lassen. 1851 wurde Wiener Pfarrer in Fürth bei Nürnberg, und von 1860 an wirkte er als evangelischer Stadtpfarrer in seiner Vaterstadt Regensburg, wo er, mit dem Titel eines Kirchenrats geehrt, am 13. Februar 1892 in hohem Alter gestorben ist. — Von seinen Schriften sind hier zu verzeichnen:

1. Geistliches Gesangbuch mit D. M. Luthers und andern auserlesenen Liedern nebst den Singweisen. Nürnberg gedruckt bei H. Campe. 1851. XVI und 488 S. 8°. 564 Lieder mit 167 „rhythmischen" Melodien. — 2. Geistliches Gesangbüchlein, 104 der vornehmsten Kernlieder und 68 in den Text eingedruckte Singweisen für die lernende Jugend enthaltend. Nürnberg 1852. VIII und 88 S. 8°. — 3. Abhandlung über den rhythmischen Choralgesang, die Berechtigung und die Mittel zu seiner Wiedereinführung in der evangelischen Kirche. Nördlingen 1847. 8°. — 4. Aufsätze über denselben Gegenstand in Zeitschriften, z. B. in der Darmst. Evang. Kirchenztg. 1848. Nr. 194. S. 1598 ff. und der Vortrag beim Evang. Kirchentag in Stuttgart am 12. September 1850.
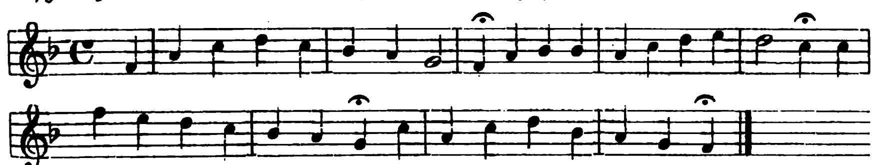
Wie schnell ist doch ein Jahr vergangen, Choral. Lavaters Neujahrslied mit dem originalen Anfang „Wie bald ist doch ein Jahr vergangen" konnte zwar nach einer der Weisen des Metrums „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen" gesungen werden; doch hat es in der rationalistischen Zeit, da es um seines Pathos willen beliebt war, auch mehrere eigene Melodien erhalten. Von diesen ist die erste und verbreitetste die von Johann Adam Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 239. S. 121 gewesen, die er in der Vorrede S. XIII ausdrücklich als sein Eigentum bezeichnete. Sie lautet:



und steht zunächst in allen Hiller folgenden sächsischen Choralbüchern von Hartmann 1828, Bauriegel 1835, Geißler 1836, L. Müller 1844, Steglich 1845, Mooser 1863 u. a., dann auch bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 332. S. 186; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 210. S. 176; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 275. S. 127. III. Nr. 1280. S. 545; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Töpfer, Ch.-B. 1845; Hentschel, Ch.-B. 1859. 5. Aufl. Nr. 196. S. 116 u. s. w. — Von Joh. Christian Kittel ist vielleicht die folgende zweite Weise, die er in seinem Ch.-B. für Schlesw.-Holst. 1803. Nr. 150. S. 198. 199 brachte:
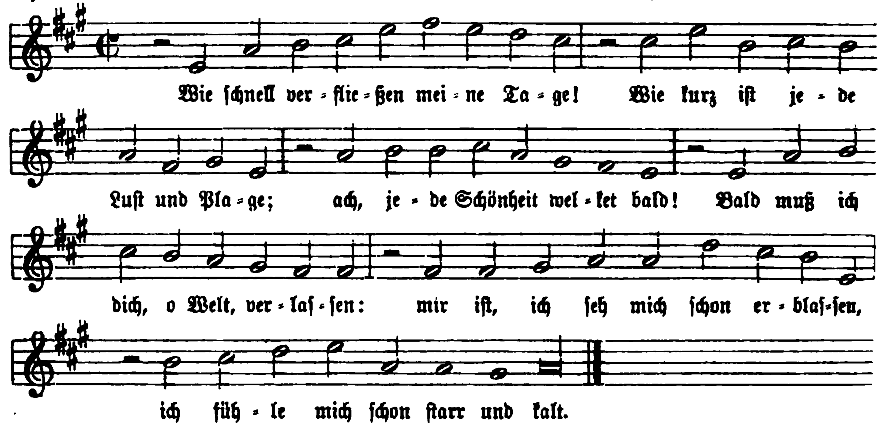


und die bei Apel, Mel.-Buch 1817 und Ch.-B. 1832, bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1282. S. 546, Hering, Allg. Ch.-B. 1825 und Steglich, Ch.-B. 1845 fortgepflanzt war. — Eine dritte Melodie von K. Ferd. Becker ist in dessen Leipz. Ch.-B. 1844. Nr. 125 erschienen. Sie heißt:



ist aber nur in den Taschen-Ch.-BB. (von Müller) 1844 und Klauwell (1868) wieder abgedruckt worden.[1])
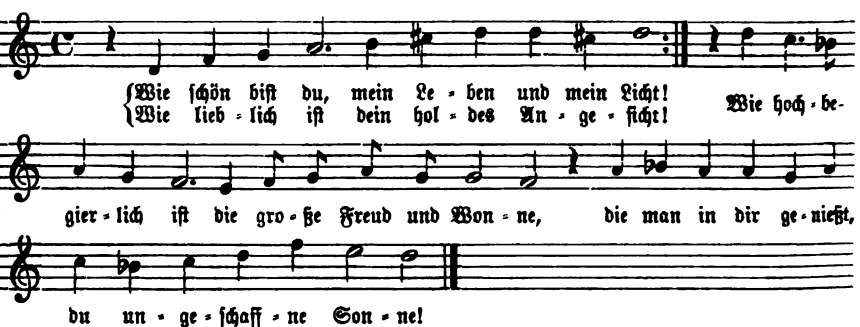
[1]) Eine vierte Weise von Christoph Rheinek, „Funfzig und sechs neue Melodien zu Schelhorns geistlicher Liedersammlung &c." Memmingen 1780. S. 18 ist nicht weiter bekannt geworden. Sie ist mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 795. S. 212. Irrtümlich ist dort unter Nr. 801. S. 213. 214 diese selbe Weise als dem Lied „Mein Gott, durch den ich bin und lebe" zugehörend nochmals abgedruckt.

Wie schnell verfließen meine Tage, Choral. Zu Lavaters Lied „Todesgedanken" brachte das Zürcher G.-B. 1787. Nr. 132. S. 184. 185 und Ch.-B. (Partitur) 1788. Nr. CXXXII. S. 64. 65 die eigene Melodie:
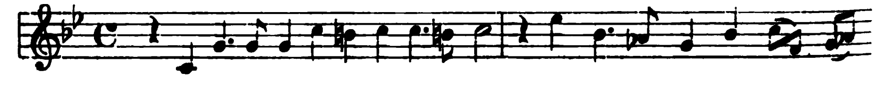


Sie steht zum selben Liede auch noch im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 275. S. 360. 361, während sie das Schaffh. G.-B. 1841 (1867). Nr. 65. S. 166—169 auf das Psalmlied „Warum empören sich und toben" übertragen hat.
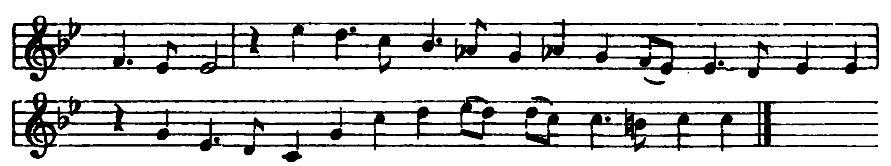
Wie schön bist du, mein Leben und mein Licht, Choral. Das Lied des Angelus Silesius hatte in der „Heiligen Seelen-Lust". 2te Ausg. 1668. Nr. 153 die eigene Melodie von Georg Joseph bei sich:
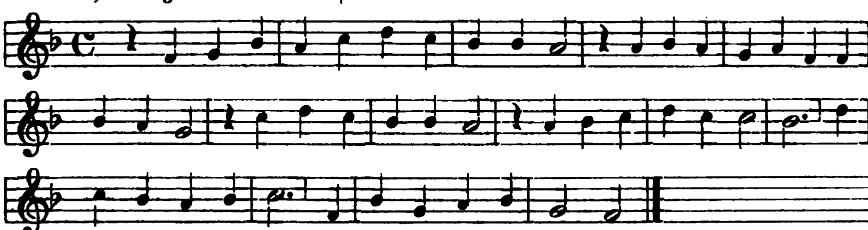


die jedoch nicht weiter beachtet wurde. — Das Freylinghausensche G.-B. I. 2. Aufl. 1705. Zugabe.[1]) Nr. 724. S. 1114 brachte die zweite Weise:



[1]) Die Angabe bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 380: „Freyl. 1704 in der Zugabe, mit Mel." ist ein Irrtum. Die erste Ausg. von 1704 enthält das Lied und also auch die Melodie noch nicht.
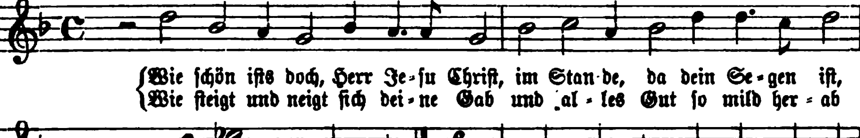


die in der Gesamt-Ausg. dieses Buchs 1741. Nr. 881. S. 583. 1771. Nr. 881. S. 554. 555 und bei Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 72. 2te Mel. fortgepflanzt und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1267. S. 956 nochmals gedruckt worden ist. — Eine dritte Melodie:

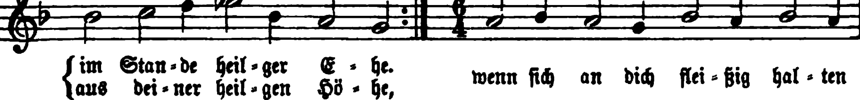


mit Einteilung der Liedstrophe in 6 Zeilen (10. 10. 6. 7. 6. 7 statt 10. 10. 13. 13) erschien bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 420. Sie stammt vermutlich von Joh. Balth. König selbst, ist aber nur einmal bei Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 72. 1te Melodie wiederholt worden.[1])

Wie schön ists doch, Herr Jesu Christ, Choral. Das schöne Lied, ein „Trostgesang Christlicher Eheleute" von Paul Gerhardt ist weit verbreitet und wird nach der Weise „Wie schön leuchtet der Morgenstern" bei Trauungen viel gesungen. Bei seinem Erscheinen in der Ebelingschen Ausgabe der Lieder Gerhardts, in „Das Vierte Dutzet Geistlicher Andacht-Lieder Herrn Paul Gerhardts, mit neuen Melodeyen rc." 1666. Nr. XXXVIII. S. 98—100 brachte es auch eine eigene „neue Melodey" von Johann Georg Ebeling mit; es ist diese:



{Wie schön ists doch, Herr Je-su Christ, im Stan-de, da dein Se-gen ist,
{Wie steigt und neigt sich dei-ne Gab und al-les Gut so mild her-ab



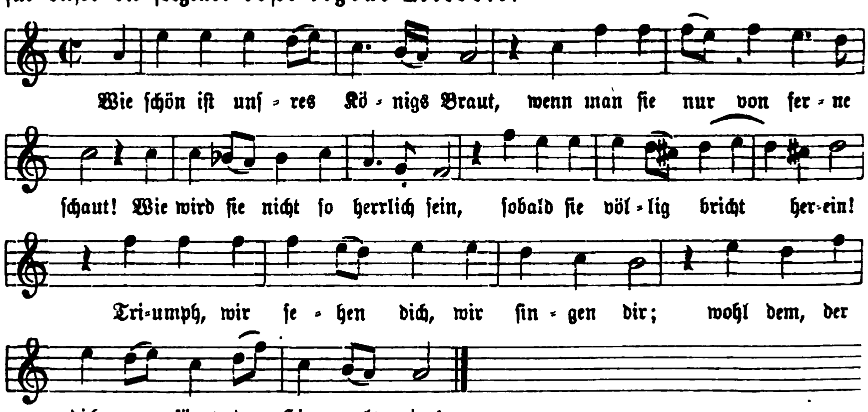
{im Stan-de heil-ger E-he.
{aus dei-ner heil-gen Hö-he,
wenn sich an dich flei-ßig hal-ten

Jung und Al-ten, die im Or-den ei-nes Le-bens ei-nig wor-den.

[1]) Noch eine vierte Weise von Joh. Balth. Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 196 ist vorhanden. Sie teilt das Lied nochmals anders in fünf Melodiezeilen (10. 10. 6. 7. 13), ist aber vollständig spurlos vorübergegangen. Zahn, Melodien I. Nr. 846. S. 226 hat auch sie mitgeteilt.

Sie ist zwar in den späteren Ausgaben von Ebeling-Gerhardt (Stettin 1671 und Nürnberg 1683) erhalten geblieben, sonst aber hat sie keinen Eingang gefunden. Jetzt ist sie im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 677. S. 256 wieder hervorgezogen worden; doch wird das wenig mehr helfen, weil die genannte entlehnte Weise längst zur kirchlich-typischen Hochzeitsmelodie geworden ist.[1])
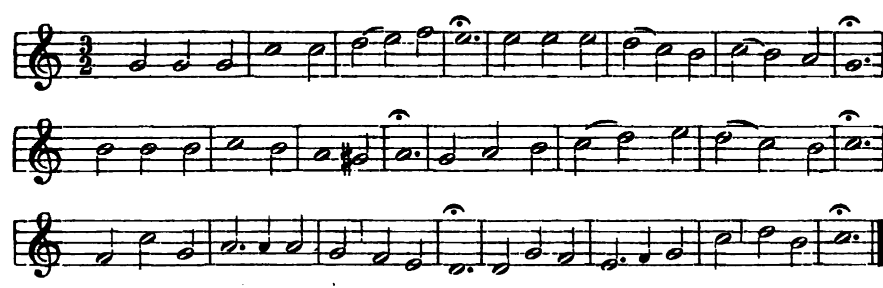
Wie schön ist unsers Königs Braut, Choral. Das Lied Gottfried Arnolds „Das himmlische Jerusalem" („Göttliche Liebes-Funken ꝛc." Frankfurt a. M. 1697) erschien im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 584. S. 921 mit dem Hinweis auf die Melodie „Triumph, Triumph! es kömmt mit Pracht" (vgl. den Art.). Man mochte jedoch bald fühlen, daß diese daktylische Weise für unser Lied wenig passend sei; daher brachte schon das Melodienheft: „Einige Theils neue, theils nicht überall bekante Melodeyen." c. 1710. S. 46 für dieses die folgende erste eigene Melodie:
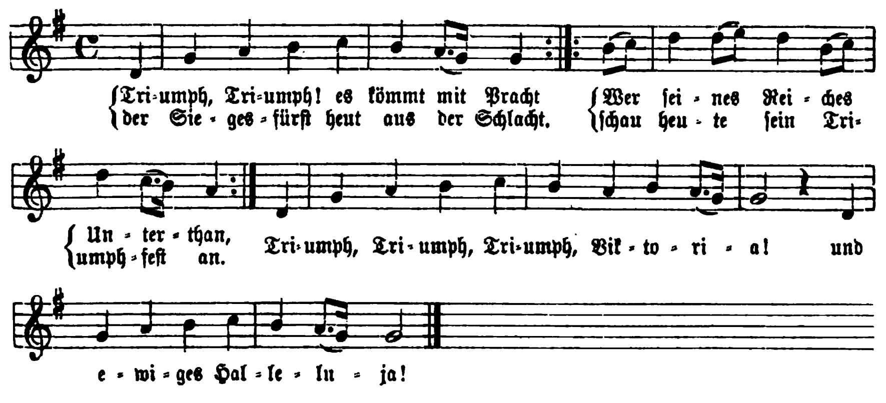


Sie wurde in der Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 1444. S. 988. 1771. S. 945. 1te Mel., sowie in der Melodien-Ausg. von Grosse (1799) erhalten, ohne weiteren Eingang zu erlangen: nur noch einmal ist sie neuerdings bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 426. S. 155 gedruckt worden. — Eine zweite Weise in den „Noten der unbekannten Melodeyen" zum Baireuther G.-B. 1733. S. 72 kehrte nochmals zur daktylischen Behandlung des Liedes zurück, die namentlich für die beiden letzten Zeilen so widerhaarig als möglich erscheint; doch ist sie nicht weiter beachtet worden.[2]) — Bei Johann Georg Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 335, und vermutlich von Stötzel selbst für sein Buch geschrieben, erschien die dritte Melodie:

[1]) Die weitere neue Melodie von Friedr. Mergner in seinen „Paul Gerhardts geistl. Lieder in neuen Weisen." Erlangen 1876. Nr. 107 ist nur für die Privaterbauung bestimmt. Vgl. dieselbe bei Zahn, Melodien V. Nr. 8369. S. 133.

[2]) Man findet diese Weise, die übrigens nur eine offenbare Nachahmung der Mel. „Tri-



deren beide letzte Zeilen zwar ebenfalls in dreiteiligem Takt notiert, aber gewiß in vierteiligem, als dem allein angemessenen gemeint sind. Sie ist nur in Württemberg von Blumhardt, Sammlung älterer rc. Choräle und Melodien rc. Erste Abtl. 1843. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 878. S. 408. 409 (zu „Du, unser auserwähltes Haupt" von Zinzendorf) und Dölker, Geistliche Lieder mit Melodien. 5. Aufl. 1876. 10. Aufl. 1892. Nr. 134. S. 202. 203 (zu „Wer ist der Braut des Lammes gleich" von Woltersdorf) fortgepflanzt worden. — Jetzt kommt für unser Lied eine vierte, entlehnte Weise hauptsächlich in Betracht. Sie gehörte ursprünglich dem schon genannten Lied „Triumph, Triumph! es kömmt mit Pracht" (vgl. den Art.) zu und erschien mit demselben in dem von Zinzendorf herausgegebenen[1]) „Christ-Catholischen Singe- und Bet-Büchlein." 1727. Nr. 44 in dieser Fassung:
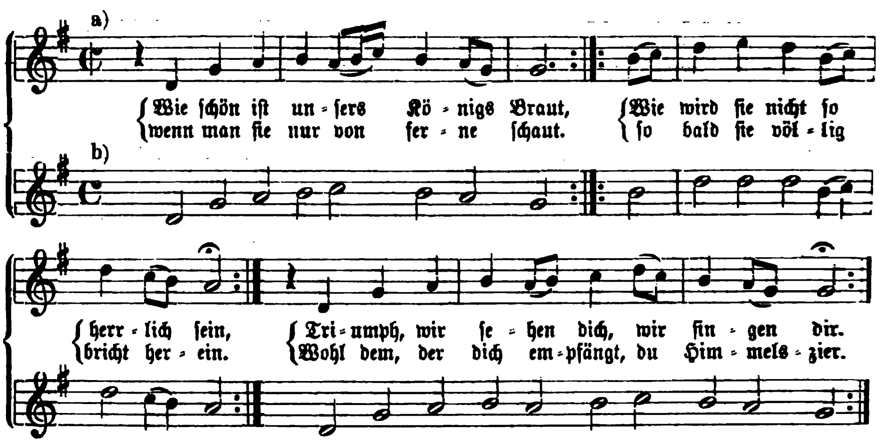


Das Wernigerodische G.-B. 1738. Nr. 744. S. 756. 757 paßte sie unsrem Liede an (a) und zu ihm, oder zu „Wer ist der Braut des Lammes gleich" ist sie in vereinfachter Form (b) noch heute im Gebrauch.

---

umph, Triumph! es kömmt mit Pracht" ist, mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 2659. S. 172.

[1]) Vgl. Zöllner, Das deutsche Kirchenlied in der Oberlausitz 1871. S. 86 und Zahn, Melodien VI. S. 306. 307.



Es ist schwer begreiflich, wie diese simple, aus nur zwei Zeilen bestehende Melodie so weiten Eingang finden konnte, wie sie in Wirklichkeit gefunden hat. Sie steht bei Freylinghausen, Gesamt-Ausg. 1771. Nr. 1444. S. 945. 2te Mel.; im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 97. S. 74 (1820. S. 103); bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 231. S. 256 (bis 1885); Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 893. 894. S. 394. 395; Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 83. S. 59; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Punschel, Liefl. Ch.-B. 1839; Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 116. 118. S. 92. 93 (irrtümlich als aus Freylinghausen 1704 und 1714 stammend bezeichnet); Karow, Ch.-B. 1848; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 954. S. 448; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 385. S. 350; Ch.-B. zum Wendischen G.-B. 1858; Sämann, Preuß. Ch.-B. 1858; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 414. S. 199; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 249. S. 185; Flügel, Mel.-Buch zum Vollhagen 1863; Kulke, Ch.-B. 1865. 1885; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 91. S. 82 (ebenfalls irrtümlich auf „Freylinghausen 1714" zurückgeführt); Döller, a. a. O. Nr. 143. S. 216. 217 u. a.

Wie schön leuchtet der Morgenstern, Choral. Dr. Philipp Nicolais „Geistlich Braut-Lied der gläubigen Seelen, von Jesu Christo jrem himmlischen Bräutgam. Gestellet vber den 45. Psalm deß Propheten Dauids", „eine ungewöhnliche Erscheinung von hoher Originalität und bahnbrechender Kraft", „eines der erhabensten lyrischen Gedichte deutscher Zunge" und also so recht ein „Hoheslied" unter den evangelischen Kirchenliedern, trat in des Dichters „Frewden Spiegel deß ewigen Lebens." Frankfurt a. M. 1599 (Vorr. dat. „Unna den 10. Augusti, Anno 1598"). 4° im Anhang S. 409—411 zugleich mit seiner eigenen Melodie erstmals ans Licht. Es mag mit dem neben ihm stehenden und ihm innerlich nahe verwandten Liede „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (vgl. den Art.)

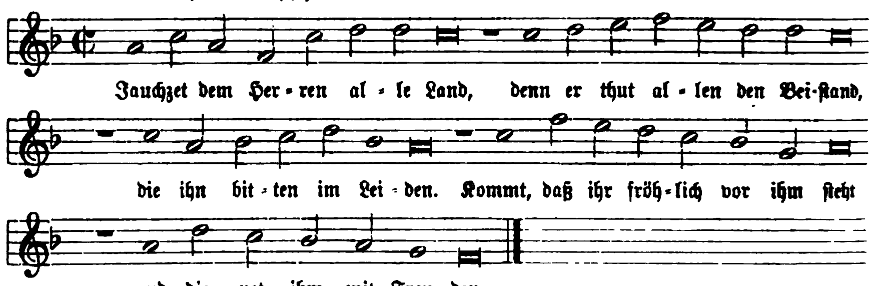
zusammen 1596 in Wildungen gedichtet worden sein, wie Curtze will, und dies in einer Stimmung, die alten Nachrichten zufolge, bis zur Höhe der Vision erregt war.[1]) v. Winterfeld glaubte den Nachweis geliefert zu haben, unser Lied sei nur die Umdichtung eines weltlichen Liebesliedes gleichen Anfangs und gleicher Fassung und auch die Melodie von diesem übertragen. Seiner Ansicht sind die meisten Hymnologen und Choralkundigen der Neuzeit beigetreten.[2]) Niemand hat daran gedacht, dem trefflichen Nicolai wenigstens die einfache Ehrlichkeit zuzutrauen, daß er, gleich andern seiner Zeitgenossen in solchem Falle, wenigstens das „Christlich corrigiert" und das „Im Thon, Wie schön leuchten die Äugelein" über sein Lied gesetzt haben würde. Es bedurfte der eingehenden Auseinandersetzungen Curtzes und Wackernagels, um diese irrige Annahme durch den überzeugenden Nachweis zu widerlegen, daß die Sache sich in Wirklichkeit umgekehrt verhielt und das weltliche Lied die von einem Poetaster der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gemachte Parodie unsres Kirchenliedes war.[3]) — Im Jahr 1538 waren in dem Straßburger Gesangbüchlein: „Psalter. Das seindt alle Psalmen Dauids mit jren Melodeien ꝛc." An. M.D.XXXVIII. Straßburg, Wolff Köpphel. Bl. 42. 45b. 84 und 87 erstmals drei Melodien zu Liedern über den 52., 96. und 100. Psalm erschienen, die ein-

[1]) Vgl. Dr. Joh. Dan. Arcularius, Theoria vitae aeternae Phil. Nicolai. Frankfurt 1717. Vorr.; Dr. Götze, Liederpredigt, S. 82 bei Olearius, Liederschatz I. 1705. S. 71; Curtze, Dr. Philipp Nicolais Leben und Lieder. Halle 1859. S. 95. — v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 425. II. S. 565 und ihm folgend Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1855. I. S. 431—437 und Koch-Lauxmann, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VIII. S. 271 setzten die Entstehung auf das Jahr 1597 oder 1598.

[2]) Vgl. von den letzteren z. B. Faißt, 25 Choralmelodien 1850. S. 18. Zahn, Revid. vierst. Kirchenmelodienbuch 1852. S. X. Euterpe 1853. S. 83. Erk, Ch.-B. 1863. S. 262. Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. S. 211 u. v. a. Hinsichtlich der Melodie meint noch Glävecke, Gesangbuchsführer 1872. S. 311 frischweg: „ist eine dem Volksgesang entlehnte Weise", und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. 1879. S. 385: „es kann zugegeben werden, daß sie weltlichen Ursprungs ist." — Nur der wackere F. H. Eichhoff hat es gewagt, der v. Winterfeldschen Annahme gleich bei ihrem Aufkommen entgegenzutreten. Im biogr. Anh. zu dem von ihm bearbeiteten Gütersloher Hauschoralbuch 1844. 1858. S. XVIII sagte er: „Die auffallenden Versuche der letzten Jahre, diese wahrhaften Klänge im höhern Chor dem weltlichen Gesange entspringen zu lassen, wären kaum der Erwähnung wert, wenn nicht ein so bedeutender Mann die erste Veranlassung dazu gegeben hätte. Noch aber hat keiner mit einer Silbe nachweisen können, daß der eigentümliche, erhabene Versbau oder eine Melodienzeile beider Lieder vor dem Jahr 1597 im weltlichen Gesang sich vorgefunden ꝛc." Aber diese einzelne Stimme war damals die eines Predigers in der Wüste und verhallte unbeachtet, trotz der weiten Verbreitung seines Buchs. Um so mehr geziemt sich, zu seiner Ehre hier daran zu erinnern.

[3]) Vgl. über die ganze Angelegenheit: v. Winterfeld, a. a. O. I. S. 89. 90. 371. 428. v. Tucher, Schatz I. S. 445. II. S. 418. Cunz, a. a. O. I. S. 431 ff. Koch, a. a. O. II. S. 261. 262 u. a., und dagegen Curtze, a. a. O. S. 83—90. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I. S. 617—619 und Fischer, a. a. O. II. S. 380—385. Das weltliche Lied ist zum Vergleich mitgeteilt bei Hoffmann v. F., Gesellschaftslieder. 2. Aufl. 1860. S. 159. Wackernagel, a. a. O. I. S. 618 und anderwärts.

ander nahe verwandt sind, sofern sie ganze Zeilen wörtlich genau übereinkommend oder doch nur in leicht geändertem Tongang miteinander gemein haben. Von ihnen ist hier die in der genannten Quelle auf Bl. 42 stehende Weise zum Liede über den 100. Psalm: „Jauchzet dem Herren alle Land" anzuführen.[1]) Sie lautet wörtlich bei Köpphel:



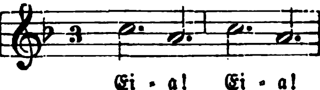
Sie war im selben Psalmbuch von 1538. Bl. 87 außerdem noch zum Liede „Hilf Gott in deinem Namen bald" verwendet und dessen achtzeiliger Strophe einfach dadurch angepaßt, daß nach ihren beiden ersten Zeilen ein Wiederholungszeichen gesetzt war. Man sieht sofort, daß diese Psalmweise in ihrer 1., 3. und 6. Zeile die drei Zeilen des Aufgesangs unsrer Melodie von Nicolai mit der einzigen Abweichung zweier Noten, und, wenn man will, in der vierten Zeile im wesentlichen auch noch deren Schlußzeile enthält.[2]) Wenn auch Häuser meint, diese Ähnlichkeit könnte auch bloßer Zufall sein, so ist kein Grund vorhanden, daran zu zweifeln, daß Nicolai diese Melodie gekannt habe. Weiter ist noch darauf hingewiesen worden,[3]) daß Nicolais Melodie in einzelnen „Gängen und Wendungen an die vorreformatorische Weise des Christmettengesangs „Resonet in laudibus" anklinge," der Nicolai selbstverständlich bekannt war. Wirklich enthält auch dieser

[1]) Diese Melodien waren in den Straßb. G.-BB. von 1541. 1568 ꝛc., den Frankfurtischen von 1569. 1570. 1584 ꝛc., bei Schott 1603. S. 158. 148. 252, den Nürnb. von 1599. 1601. 1605 ꝛc., im G.-B. des Landgrafen Moritz 1601 und 1612, auch in einem Niederländischen Psalter von 1567. Bl. 230 („Juycht den Heere in alle landt"; vgl. Erk, Euterpe 1874. S. 156) fortgepflanzt. Neuerdings wurden sie bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 145. S. 66. Nr. 264. S. 140. Nr. 278. S. 148. 149, Layriz, Kern II. Nr. 226. S. 52, und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 767. 768. S. 351 wieder aufgenommen. Zahn, Melodien III. Nr. 4519. S. 104 und Nr. 4523. S. 105 bringt zwei derselben irrtümlich mit der Beischrift „bei (von?) Schott", und dann unter Nr. 4735. S. 170 und Nr. 4738. S. 171 nochmals und richtig aus Köpphel 1538.

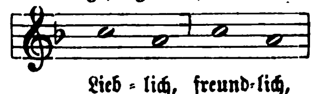
[2]) Auf dies Zusammentreffen hat, so weit ich sehen konnte, zuerst Häuser, Geschichte des christl., insbesondere des evang. Kirchenges. 1834. S. 126 aufmerksam gemacht; er kannte die Psalmmelodie aus dem Straßb. G.-B. von 1568. Vgl. auch Eickhoff, a. a. O. S. XVIII. Erk, Euterpe 1874. S. 156. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 219 u. a.

[3]) Vgl. Fischer, a. a. O. II. S. 382; Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. S. 283 u. a.
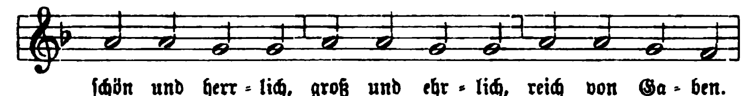
Gesang, wie er im Klugschen G.-B. von 1543. Bl. 134 zuerst gedruckt erschienen ist, in dem



in der Mitte, den Anfang des Abgesangs unsrer Melodie:



schon wörtlich genau ebenso. Will man diese Melodiefragmente, im Verhältnis zu denen die noch fehlenden drei viersilbigen Sätzchen:
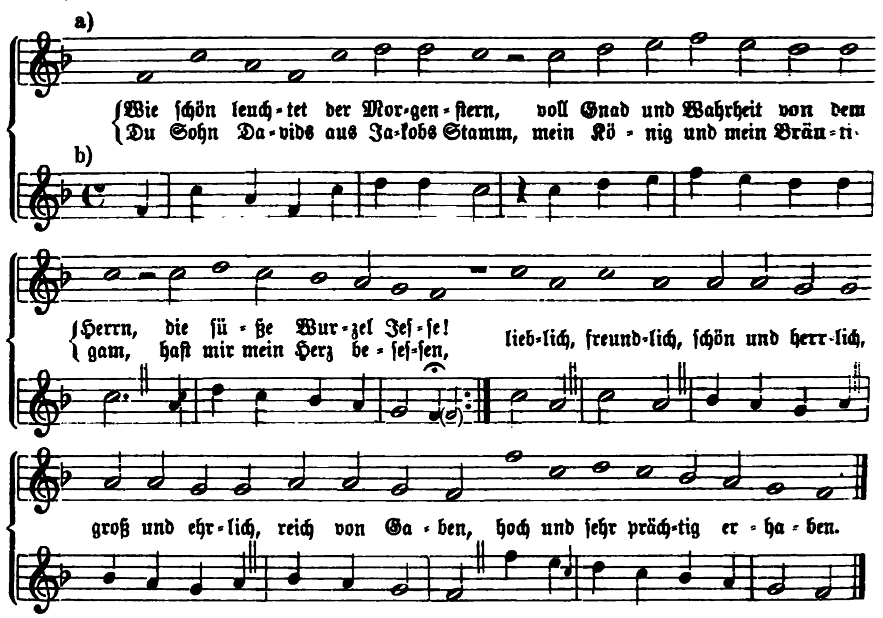


nicht eben viel mehr besagen wollen, als die Grundlagen unsrer Melodie ansehen und annehmen, daß sie aus ihnen zusammengestückelt worden sei: so wird der Musiker damit so wenig einverstanden sein können, als mit der Möglichkeit der Zusammenstückelung von Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“ aus katholischen Messenfragmenten. Auch unsre Melodie in ihrem einheitlichen melodischen Schwung, ihrer meisterlichen rhythmischen Gliederung und ihrer tadellosen Angemessenheit an die Liedunterlage konnte sicherlich nicht anders als in einem Zug und frei von der Brust weg von dem fast ekstatisch in die Stimmung seines Gesangs versunkenen Nicolai selbst gesungen werden.[1]) Nur ein Musiker, der imstande gewesen wäre, sich eben so tief in die Stimmung des Liedes zu versenken, würde die Melodie so haben singen können; aber von einem solchen ist auch nicht die leiseste Spur vorhanden.[2]) — Die Melodie in ihrer Originalgestalt von 1599 (a), sowie in der jetzt kirchlich giltigen Fassung nach dem Mel.-Buch zum Milit.-G.-B. 1892. Nr. 86. S. 45 (b) ist:

---

[1]) Der schon angeführte Dr. Götze bezeugt ausdrücklich: Nicolai habe „selbst bekennet, daß er in Verfertigung des Liedes: Wie schön leuchtet ꝛc. so eingenommen und erfüllet gewesen sey mit einem Vorschmack deß ewigen Lebens und einer Süßigkeit von den Kräfften der zukünftigen Welt, daß er der ordentlichen Mahlzeit darüber vergessen, und als er von den Seinigen darzu geruffen worden, habe er sich zu kommen geweigert mit dem Bedeuten, er sey jetzo so gesättiget von einer innerlichen geistlichen Freude, daß er weder Hunger noch Durst am Leibe fühle, würde auch weder essen, trinken, noch ruhen, biß er diese seine geistliche Freude-Gedancken an diesem Lied in Ordnung und zu Ende gebracht habe. Und da er des Nachmittags umb 3 Uhr durch Gottes Gnade diese Arbeit absolvieret, soll er eine ungemeine Freude darüber bezeuget haben.“ Vgl. Olearius, Lieder-Schatz I. 1705. S. 71.

[2]) Das neuerdings viel erklärte und immer wieder als auf den Tonsatz gehend erläuterte „David Scheidemann composuit“, das im Hamb. Mel.-G.-B. 1604 über unsrer Melodie steht und um des willen viele älteren Choralbücher ihm deren Erfindung zuschrieben, sollte jetzt nachgerade abgethan sein und nicht mehr fortgepflanzt werden.



Zur Verbreitung genügt es, die älteren Gesangbücher des 17. Jahrhunderts anzuführen: Schott, Psalmen vnd Gesang-Buch, Frankf. a. M. 1603. S. 1048;[1]) Melodeyen-G.-B. Hamb. 1604. Nr. 74. S. 346 („Dav. Scheidemann composuit“); Gesius, Geistliche deutsche Lieder. II. 1605. 1607. S. XLIII; Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. LXXVIII und LXXIX; Buchwälders G.-B. Görlitz 1611. S. 789; die Nürnbergischen G.-BB. 1611. 1614. S. 730. 1618. S. 823. 1626. S. 803 rc.; Walliser, Ecclesiodiae novae. 1625; Schein, Kantional 1627. Bl. 381; Melchior Franck, Psalm. sacra. 1631; Crüger, G.-B. 1640; Goth. Cant. sacr. II. 1648. 1655. S. 122; Berl. G.-B. von Runge 1653. S. 341; Berl. Praxis piet. melica 1653—1702; Frankf. Praxis 1656 bis 1700 (1680. Nr. 436. S. 536. 1693. Nr. 630. S. 729). Schon 1659 wurde von Mag. Vincenz Krull über die Verwendung des Liedes bezeugt: „Es ist wegen seiner herrlichen Materie und lieblichen Melodie sehr gebräuchlich bey uns, man singets und spielets in der Kirche, daheim auf der Werckstadt, man läßt es von hohen Thürmen und Spitzen den Todten nachspielen, brauchets in Freud und Leid.“[2]) Im Volksmunde erhielt es kurzweg den Namen „Der Morgenstern“

---

[1]) Auch hier hat Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 385 unnötigerweise die Vermutung v. Tuchers, Schatz II. S. 327 und 418 wiederholt, Schott werde aus einem vor 1603 erschienenen Hamb. G.-B. geschöpft haben. Er konnte doch den in Frankfurt 1599 gedruckten „Frewden Spiegel“ selbst benützen.

[2]) Über die Verbreitung auch in katholischen Gesangbüchern vgl. man die Nachweise bei Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. Nr. 296. S. 282. 283.

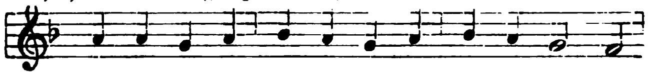
und wurde unter demselben zum stehenden Hochzeitsgesang, den unreine Herzen gelegentlich auch fleischlich mißdeuteten.[1]) Von den späteren rationalisierenden Bearbeitern sodann sind dem Liede „alle Arten von Wasser reichlich zugeschüttet worden; Poetaster und Prosaiker, feinere und rohere Hände haben solange daran gestutzt und gefeilt, bis nichts oder wenig mehr übrig blieb, als die Töne der Melodie und einige verflachte Gedanken," wie Bunsen meinte.[2]) Auch die neueren, im Sinne der Restauration vorgenommenen Überarbeitungen des Liedes haben, wie wohlgemeint sie immerhin waren, nur zu weiterer Verderbnis und Verwirrung geführt,[3]) so daß unter den deutschen Kirchengesangbüchern der Gegenwart wohl nicht zwei sich finden, die unser Lied in vollständig übereinkommendem Text bringen. — Besser steht es noch mit der Melodie. Wenn man bei ihr vom Anfangston der dritten Zeile (c oder a) und vom zweiten Ton der Schlußzeile (c oder e) absieht, so kommt nur noch die Variierung der drei viersilbigen Kurzzeilen des Abgesangs in Betracht. In Bezug auf sie zeigt ein Überblick über die jetzt kirchlich gültigen Melodien- und Choralbücher folgendes: Baden 1882 (Vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 97 b. S. 122) und Großherzogtum Sachsen (Eisenacher Mel.-Buch. o. J. Nr. 158.

[1]) Avenarius, Seelen-Lust. Leipz. 1711. Vorr. S. 15 sagt hierüber: „Es ist mit diesem schönen Lied so weit kommen, daß es zu keiner Zeit als nur bey solennen Hochzeiten abgesungen wird, und meinen die Leute, daß eben in diesem Gesang ihnen gezeiget werde, wie sie als neue Eheleute einander fleischlich lieben und begegnen sollen, ja sie stehen in den abergläubischen Gedancken, daß wenn ihnen der Morgenstern nicht musicieret würde, darunter Zincken und Posaunen klingen und erschallen müssen, so wären sie nicht recht copuliret, hätten auch kein Glück und Segen in der Ehe zu erwarten." — Bei Olearius, a. a. O. I. S. 75. 76 ist aus Dr. Weikhmanns Erklärung des Liedes in sechs Predigten 1704. S. 49 angeführt, daß zur Vermeidung solchen Mißverstandes im Gebiete von Zerbst „vor zwei Jahren Verordnung geschehen sei, das Lied nicht mehr, wie wohl vorhin geschehen, bei Hochzeiten und Trauungen zu singen."

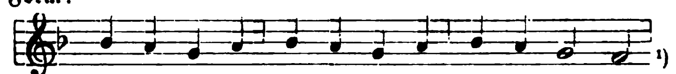
[2]) Wie sich „an den wechselnden Schicksalen dieses einen Liedes die ganze spätere Entwicklung des evangelischen Kirchenlieds und Gesangbuchwesens spiegelt," hat L. Curtze, a. a. O. 1859. S. 107 ff. nachgewiesen. Vgl. auch Fischer, a. a. O. II. S. 383. 384. Hier sind zugleich die Lieder angeführt, zu denen das unsrige die Anregung gegeben, oder die Nachahmungen desselben darstellen.

[3]) Verschiedene solcher neueren Überarbeitungen sind in der Deutschen Vierteljahrsschrift Jahrg. 1844. IV. S. 255 ff. zusammengestellt. Alb. Knapp sind in seiner Fassung im Liederschatz. 2. Aufl. 1850. Nr. 1742. S. 781 nicht weniger als 157 an dem Liede vorgenommene Korrekturen nachgezählt worden. Wackernagel, Kleines G.-B. 1860. S. 218 hat den allerdings gründlich abhelfenden Ausweg eingeschlagen, das Lied ganz wegzulassen, weil mit dessen verstümmelter Fassung doch niemand gedient sei, das Original aber nach seiner Überzeugung in einem Gemeinde-Gesangbuch keinen Platz finden könne. Wir sind mit Fischer der Meinung, daß es in jedem evangelischen Kirchengesangbuch seinen Platz haben muß, sei es nun „unverändert und dann dem Haus- und Privatgebrauch überlassen," wie Fischer auch noch zu engherzig will, oder aber in Überarbeitungen, wie die des Eisenacher G.-B.s 1854, oder noch besser wie die dem Original am treuesten bleibende des Elberf. luth. G.-B.s 1857. Warum es so nicht auch ein kirchlicher Gemeindegesang soll sein können, ist nicht einzusehen.

S. 41. 42) haben das Original, von dem übrigens in Baden, wie es scheint, nie abgegangen worden war, denn auch das Mel.-Buch von 1836. Nr. 44. S. 26, das sonst mit den Melodien oft recht sonderbar umsprang, hatte es; Mecklenburg (Mel.-Buch 1867. Nr. 185. S. 96) und Königreich Sachsen (Ch.-B. 1883. Nr. 183. S. 104) haben die Fassung bei Vopelius 1682:



recipiert, sonst gilt allgemein die nur im ersten Ton (b statt a) von Vopelius abweichende Form:



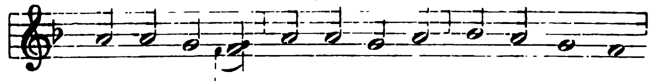
[1]

So im Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 205. S. 200. 201; Baseler G.-B. 1854. Nr. 243. S. 267. 268; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 413. S. 375; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 206. S. 303. 304; Schaffh. G.-B. 1841. 1867. Nr. 244. S. 442—445; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 62. S. 94. 95; Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 116. S. 36; Schlesisches Mel.-Buch 1880. Nr. 178. S. 46; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 178. S. 93. 94; Schlesw.-Holst. Ch.-B. 1886. 1888. Nr. 135a. S. 166; Berlin-Brandenb. Mel.-Buch 1887 (Kawerau, Ch.-B. 1888. Nr. 169. S. 107); G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 338. S. 316. 317; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 237. S. 283.[2]) Die von den modernen „Rhythmikern“ bearbeiteten neuen Choralbücher geben jetzt der ausgeglichenen Form unsrer Melodie gewöhnlich auch die originale rhythmische Fassung nach dem Eisenacher G.-B. 1854. Nr. 102. S. 93 bei, und das Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 174. S. 105 hat nur diese. — Seb. Bach hat über das Lied und seine Weise die Choralkantate „Wie schön leuchtet der
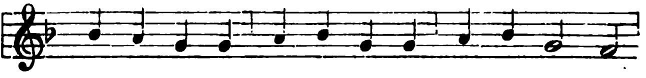
---

[1]) Wann und wo diese Fassung zuerst aufgetreten ist, habe ich nicht finden können. Die Praxis behielt bis zur Wende des 17. und 18. Jahrh. das Original bei, das auch noch bei Witt und Bronner 1715, sowie bei Telemann 1730 steht (letzterer hat die neue Form als Variante). Freylinghausen brachte 1704 die Melodie nicht, 1741 aber in der neuen Fassung. Bei Dretzel 1731 und König 1738 erscheint die neue Form im Text, das Original nur noch als Variante. Aus Bäumker, a. a. O. II. S. 283 geht übrigens hervor, daß die neuere Fassung bereits im kath. Münsterschen G.-B. von 1677 stand.

[2]) Als Nebenformen dieser Melodiestelle kommen noch vor: die vom Württ. Ch.-B. 1844 bis 1876. S. 201 als Variante beigegebene Fassung:



die aus dem G.-B. von Joh. Jeep 1629 stammt, und im neuen Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 154b. S. 127:
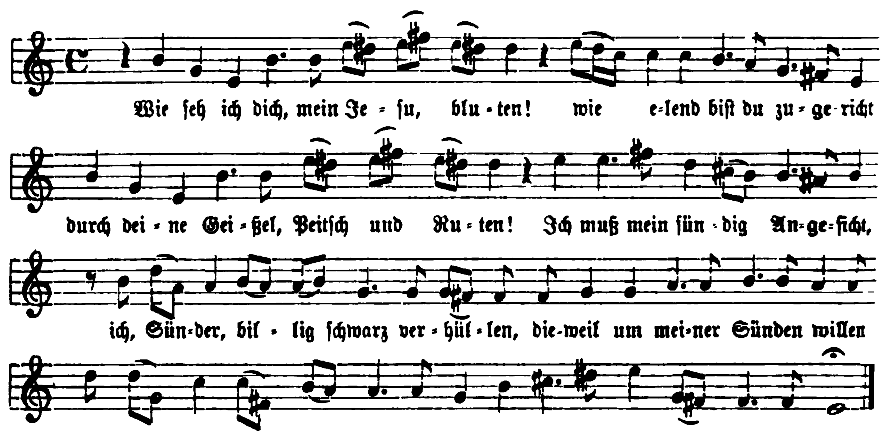


die ich sonst nirgends gefunden habe.

Morgenstern" auf das Fest Mariä Verkündigung geschrieben. Der trefflich gearbeitete Hauptchor über die erste Strophe ist halb Choralphantasie, halb Orgelchoral, so wie Bach diese Form Pachelbels weiter gebildet hat. Die weiteren Stücke sind zwei Recitative, zwei Arien und der Schlußchoral. Das schöne Werk ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. I. Nr. 1. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. I. Nr. 1. S. 1—34, der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 312. S. 109. — Weitere Sätze Bachs über die Melodie sind noch: 2. der Schlußchoral der Kantate „Erschallet, ihr Lieder", zu Str. 4 des Liedes („Von Gott kommt mir ein Freudenschein"), in den Choral-Ges. Ausg. 1832. Nr. 323. S. 186 und bei Erk, a. a. O. I. Nr. 143. S. 94; 3. der Schlußchoral des ersten Teils der Kantate „Schwingt freudig euch empor", zu Str. 6 („Zwingt die Saiten in Cythara"), in den Choral-Ges. 1832. Nr. 195. S. 111 und bei Erk, a. a. O. I. Nr. 144. S. 95; 4. der Schlußchoral des zweiten Teils derselben Kantate, zu Str. 7 des Liedes („Wie bin ich doch so herzlich froh"), bei Erk, a. a. O. I. Nr. 145. S. 95 und in den Choral-Ges. 1832. Nr. 86. S. 51. — Außerdem sind noch neu gedruckt: 5. der Satz von Joh. Georg Schott 1603 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 416. S. 251; 6. der von David Scheidemann im Hamb. Mel.-G.-B. 1604 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 70. S. 70. 71; 7. vier Sätze von Mich. Prätorius 1610 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 162. S. 236—242 (1. zweist. für 2 Sopr., 2. dreist. für A. T. B., 3. vierst. für S. A. T. B., 4. fünfst. für 2 S. A. T. B.; letzterer Satz auch schon bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 99. S. 93); 8. der Satz von Joh. Herm. Schein 1627, der jetzt wieder weit bekannt und verbreitet ist, bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen 1831. Nr. 39. S. 67—69 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 161. S. 236;[1]) 9. der von Reinhard Keiser aus dessen „Siegendem David" 1728, bei v. Winterfeld, a. a. O. III. Beisp. Nr. 50. S. 31—33; 10. der von Karl Heinr. Graun aus dem „Tod Jesu" 1755, bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 213.

Wie seh ich dich, mein Jesu, bluten, Choral. Heinrich Elmenhorsts Passionslied mit seiner eigenen Melodie von Johann Wolfgang Franck erschien in „J. J. R. Geistliche Lieder Theils auff die Hohen-Feste, Theils auff die Paßion oder Leiden Christi ꝛc." Hamburg 1681. Abtl. B. „Passionsgedancken". Nr. 6 und in den späteren Ausgaben von Elmenhorsts Liedern und Francks Melodien: „Geistliches Gesangbuch ꝛc." Hamb. 1685 und „Geistreiche Lieder ꝛc." herausgeg. von M. Joh. Christoph Jauch. Lüneb. 1700. Francks Melodie heißt:
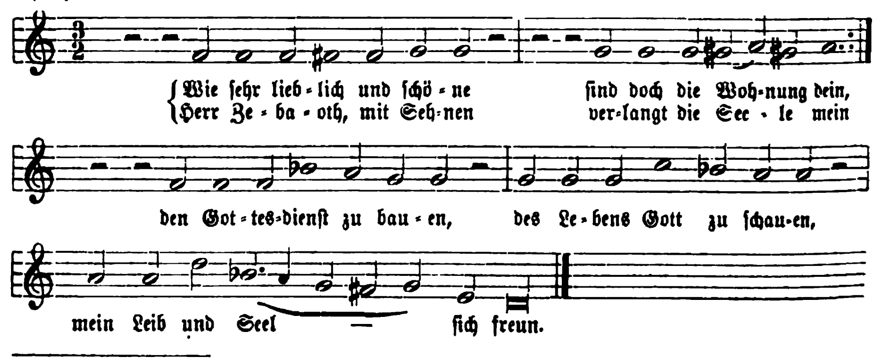
---

[1]) Eine treffliche Choralmotette über unsre Melodie von Andreas Hammerschmidt im „Vierten Theil musikalischer Andachten, geistlicher Motetten und Concerte." Freyberg, Georg Beuther. 1646. Nr. XXII ist leider noch in keinem Neudruck zugänglich. Vgl. über das Werk Spitta, Bach I. S. 57.
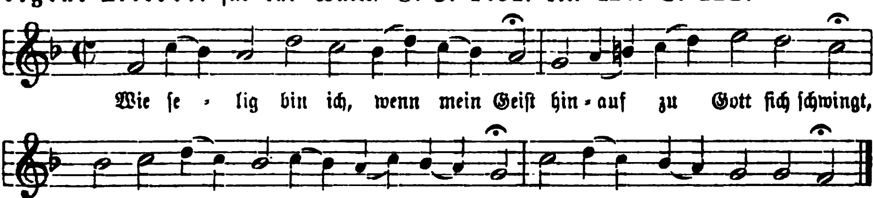


Sie war fortgepflanzt im Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 523. S. 303. 304., 1695. Nr. 523. S. 421. 422 und 1700; choralmäßig vereinfacht auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 73 und bei Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 550.

Wie sehr lieblich und schöne, Choral. Dr. Kornelius Beckers Lied über den 84. Psalm „Gottes liebliche Wohnung" 1602, war in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts ziemlich verbreitet und wurde „Im Thon: Herr Christ der einig Gottes Sohn", den der Verfasser vorgeschrieben hatte, gesungen.[1] Eine eigene Melodie von Heinrich Schütz erhielt es in dessen Psalter 1628. S. 356 und 1661. Diese Melodie brachte auch noch das Dresdn. G.-B. von 1676 und das Sachsen-Weißenfelsische Gesang- und Kirchen-Buch. 1714. S. 154. 155. In letzterem Buch heißt sie als Introitus-Psalm zum 6. Sonntag nach Epiphanias:
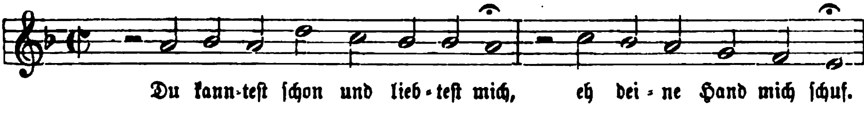


1) Die Nachweise über die Verbreitung vgl. man bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 387, das Lied selbst bei Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 604. S. 392.

Wie selig bin ich, wenn mein Geist, Choral. Zu diesem Liede Dr. Joh. Andr. Cramers schrieb Justin Heinrich Knecht 1795 die folgende eigene Melodie für das Württ. G.-B. 1791. Nr. 427. S. 224:
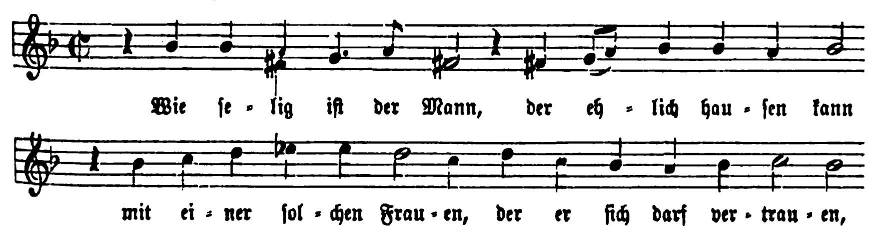


Sie erschien gedruckt im Knecht-Christmannschen Württ. Ch.-B. 1799. Nr. CXL. S. 149 und, auf das Lied „Du kanntest schon und liebtest mich" von Leonh. Friedr. Dürr 1779 übertragen, in allen späteren Württ. Choralbüchern: Vierst. Gesänge 1825. Nr. 230. S. 422; Ch.-B. 1828. Nr. 230. S. 82; Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 21. S. 20. 21, sowie bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 276. S. 331. 332 (zu „Mein Gott, das Herz ich bringe dir"); Zionsharfe 1855. I. Nr. 412. S. 190 und (Meier), 150 evang. Kernlieder für Männerchor, zunächst für Jünglingsvereine Schaffh. 1856. — Für das genannte Lied von Dürr „Du kanntest schon und liebtest mich" hatte Knecht schon vorher (1793) die folgende zweite eigene Melodie gemacht:
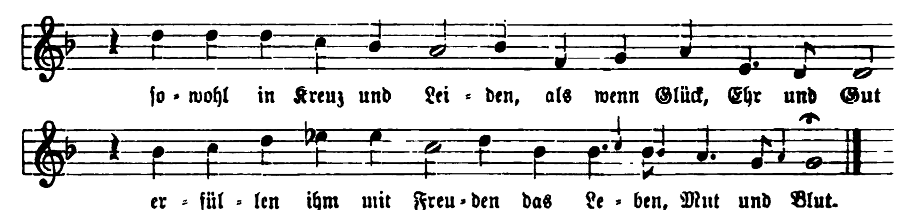




die ebenfalls in seinem Ch.-B. 1799. Nr. LII. S. 61 gedruckt worden und durch ihn noch ins Bayr. Ch.-B. von 1820. Anh. Nr. 25. S. 265 gekommen ist.

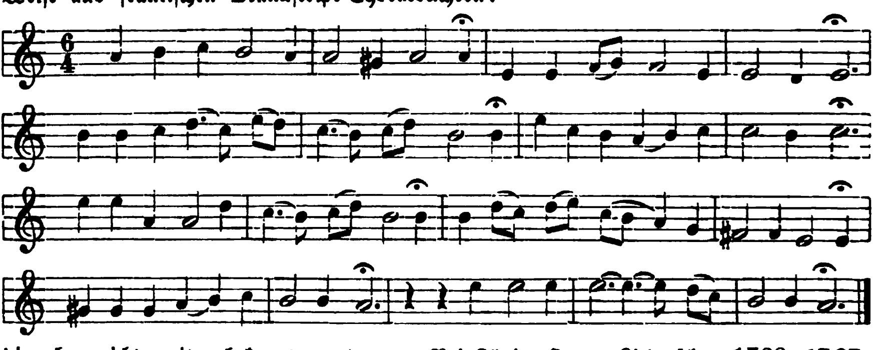
Wie selig ist der Mann, Choral. Dieses „Brautlied" von Johann Rist erschien in dessen „Frommer und Gottseliger Christen Alltägliche Haußmusik, Oder Musikalische Andachten ꝛc." Lüneburg 1654. Nr. 15 mit der folgenden eigenen Melodie von Michael Jakobi:



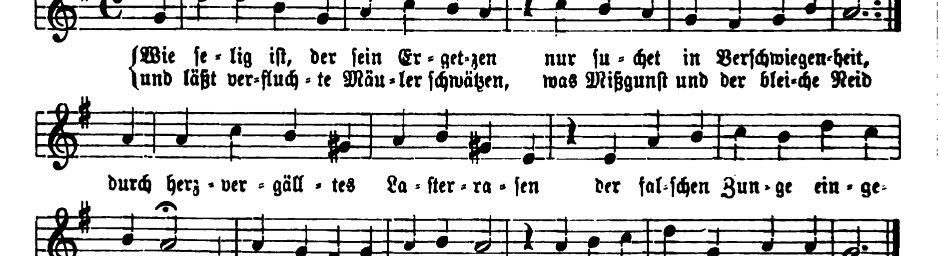


Das nicht eben poetische Lied hat nur geringen Anklang gefunden und so ist auch die Melodie nicht weiter bekannt geworden. Doch steht sie bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 427; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 294 (mit den durch kleine Noten angedeuteten Änderungen), und ist bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1269. S. 958 bis auf die Gegenwart gekommen.

Wie selig ist, der sein Ergetzen, Choral. Zu diesem Liede eines nicht genannten Verfassers brachte Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 503 die erste eigene Weise aus fränkischen Manuskript-Choralbüchern:



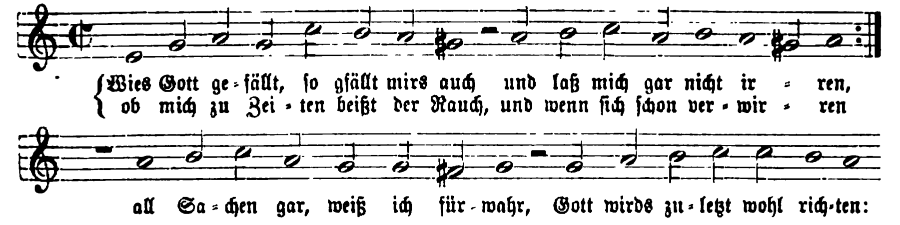
die aber nicht weiter bekannt wurde. — Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 294 erschien die folgende zweite Melodie:



Sie ist vermutlich von König selbst erfunden und kam in das Hessen-Hanauische Ch.-B. von Müller 1739. 1754. Nr. 548; im Ch.-B. für Berg und Mark von Hürxthal. 1809 (1810) war sie zu Lavaters Lied „Dein Tag, o Höchster,

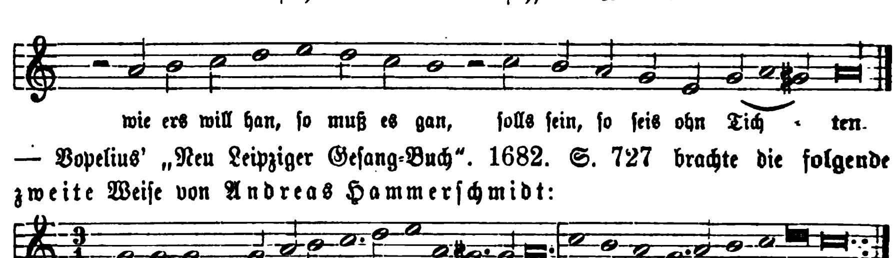
soll mir heilig" verwendet, und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1270. S. 958. 959 ist sie nochmals gedruckt.[1])

Wies Gott gefällt, so gfällt mirs auch, Choral. Dieses allgemein verbreitete Trostlied, das man „eines der vollendetsten Lieder der Reformationszeit" genannt hat, ist traditionell von jeher dem frommen Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen zugeschrieben worden; er sollte es „in seiner Gefängnuß gedichtet" haben. Neuerdings aber hat es Wackernagel auf Grund einer Züricher Handschrift, in der ein Zeitgenosse und Freund Blaurers, der Stadtschreiber Gregorius Mangolt zu Eßlingen 1562 „Etlich geistliche Gsang vnd lieder vor jaren geschriben durch Meister Ambrosium Blaurern zusamen gestelt", für Ambrosius Blaurer in Anspruch genommen. „Für die Autorschaft Johann Friedrichs I. giebt es kein sicheres Zeugnis", und auch die Blaurers erscheint Fischer „fast ebenso problematisch als die des Kurfürsten", während Koch erklärte, es könne „gar kein Zweifel statt haben, daß Blaurer das Lied verfaßt."[2]) — Anfänglich auf die „wiß, der vnfal rit mich 2c.", und dieses weiter auf die weltlichen Melodien „Rosina" oder „ich armer boß" verwiesen, wurde und wird das Lied, seit die Weise „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" im Kirchengesang bekannt geworden war, immer nach dieser gesungen, die ihm ja auch vollständig angemessen erscheint. Die eigenen Melodien, die in der Folge auch für unser Lied hervortraten, konnten den entlehnten gegenüber nicht aufkommen und haben keine kirchliche Bedeutung erlangt. Die erste derselben aus dem G.-B. des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel 1601. S. 396 und 1612 ist wahrscheinlich eine von den „etzlichen lieblichen Melodiis", mit denen zufolge des Titels der Landgraf selbst dieses Buch „gemehret" hat. Sie heißt:

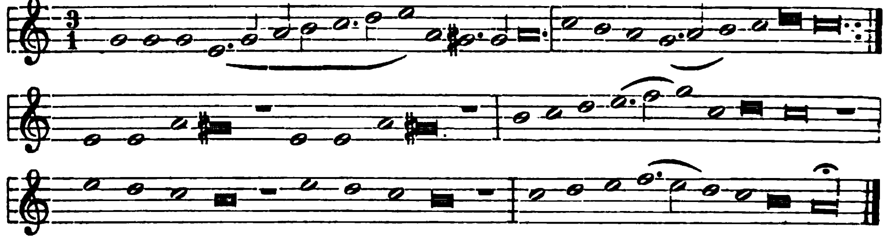


[1]) Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 103. S. 48 hat die Melodie „Ich will den Herren ewig loben" aus Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 202. S. 114 auf unser Lied übertragen.
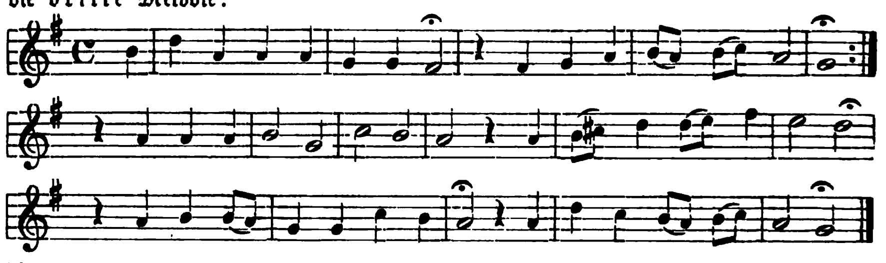
[2]) Für die Autorschaft des Kurfürsten stimmten die älteren Hymnologen: Wetzel, Hymnop. II. S. 8; Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 610; Schöber, Zweyter Beytrag zur Liederhistorie 1759. S. 142; Rambach, Anthol. II. S. 109; für die Blaurers außer Wackernagel, Kirchenlied 1841. Nr. 578. S. 470. 2te Ausg. III. 1870. Nr. 651. S. 588. 589 noch Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. II. S. 75. 76. VIII. S. 359 und Odinga, Das deutsche Kirchenlied in der Schweiz im Reformationszeitalter. 1889. S. 38. 39. — Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 224. S. 368. 369 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 388 entscheiden sich nicht, sind aber eher Blaurer ungünstig



— Vopelius' „Neu Leipziger Gesang-Buch". 1682. S. 727 brachte die folgende zweite Weise von Andreas Hammerschmidt:
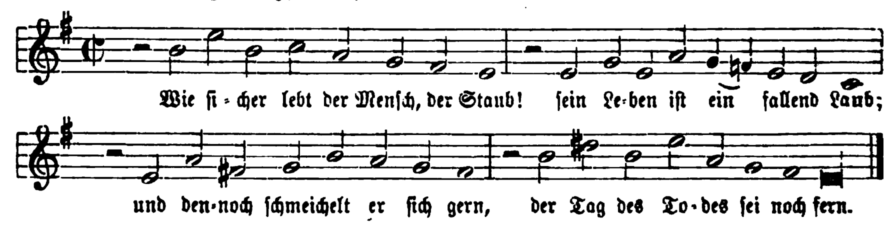


und im Rudolstädtischen Ch.-B. von Nicolai 1765. Nr. 54b. S. 24 erschien noch die dritte Melodie:
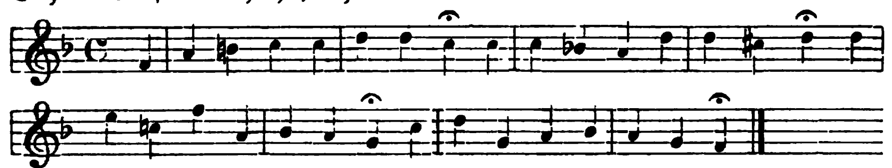


die, nach ihrem Vorkommen in den Erfurtischen Manuskript-Choralbüchern von c. 1760 und 1790 (Kittel) zu schließen, auch in Erfurt bekannt war.

Wie sicher lebt der Mensch, der Staub, Choral. Gellerts Lied „Betrachtung des Todes" (Geistl. Oden und Lieder. Leipz. 1757. Nr. 52) wird jetzt da, wo es sich in den Gesangbüchern noch findet, immer auf eine der zahlreichen Melodien des Versmaßes „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" verwiesen.[1]) Die eigenen Melodien, die es erhalten hat, haben darum weitere Bedeutung nicht erlangt. Wir führen von solchen an: 1. die von Johann Heinrich Egli, Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Choralmelodien. Zürich 1789 bis 1829. Nr. LII. S. 178. 179:
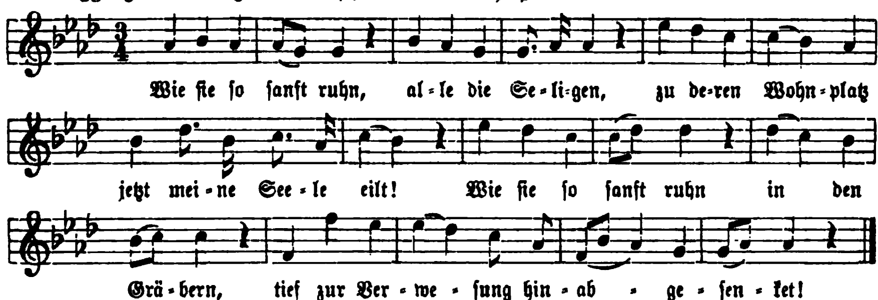


[1]) So z. B. im St. Galler G.-B. 1797 auf diese Melodie selbst; im Württ. G.-B. 1842

die in der Übertragung auf Lavaters Lied „Von dir, o Vater, nimmt mein Herz" allein ins Baseler G.-B. 1809. Nr. 37 gekommen ist.[1]) — 2. die von Johann Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 337. S. 149:



die aber keine sonstige Verwendung gefunden hat.

Wie sie so sanft ruhn. Der allbekannte und viel gebrauchte Begräbnisgesang, der in keiner der zahlreichen Sammlungen für diesen Zweck fehlen darf, ist von jeher verschiedenen Komponisten zugeschrieben worden: man findet Graun, Christian Gottlieb Neefe, den frühesten Lehrer Beethovens, und Friedrich Burchard Beneken genannt.[2]) Die Melodie ist von Beneken vor 1789 komponiert und unter dem Titel „Der Gottesacker" in dessen „Lieder und Gesänge für fühlende Seelen." Hannover 1789. Schmidtsche Buchhandlung (Drei Fräulein v. Knigge gewidmet) gedruckt erschienen. Sie heißt:



und ist in den Sammlungen lange mit dem originalen, arg rationalistischen, ja „heidnischen" Text fortgepflanzt und an den Gräbern gesungen worden. Später hat man diesen Text verschiedentlich christlich umgedichtet,[3]) und jetzt findet sich die

---

auf „Wenn wir in höchsten Nöten sein"; im Baseler G.-B. 1854 auf „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" u. s. w.

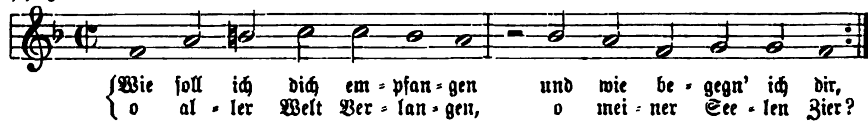
[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 688. S. 187, der die Weise aus letzterer Quelle zuerst kannte, hat sie daher irrtümlich diesem Liede als eigene zugeteilt und gemeint, sie sei nur „wahrscheinlich von Egli". Sie ist aber sicher von ihm.

[2]) Vgl. Volksschule (eine Württ. Schulzeitschrift) 1889. 2tes Heft. S. 123. 124. Wir folgen deren Angaben, weil sie mit denen Ludwig Erks, des in solchen Dingen verläßlichen Forschers, übereinkommen. Vgl. auch Kade, Die Musikalien-Sammlung des Mecklenb. Fürstenhauses. 1893. I. S. 154.

[3]) Heim, Volksgesänge. 18. Aufl. Zürich 1873. Nr. 77. S. 147 z. B. hat einen solchen emendierenden Text, den er aber irrtümlich Joh. Peter Lange zuschreibt; Lange, Kirchenliederbuch 1843. Nr. 826. S. 659 bringt ihn allerdings, aber nicht wie seine Lieder mit seinem
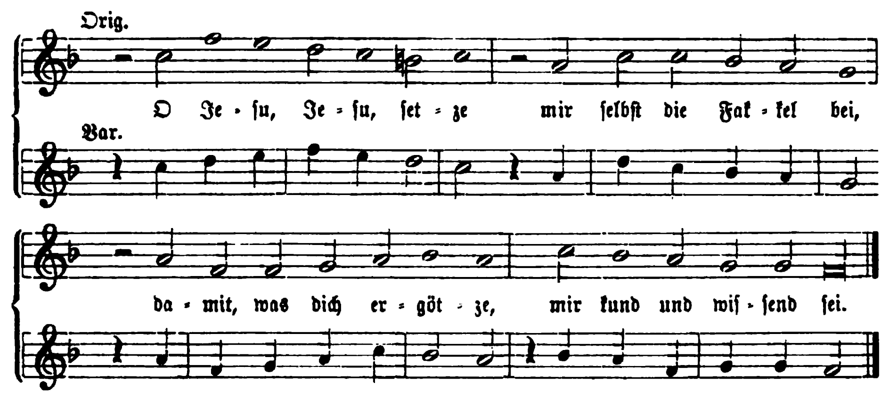
Melodie öfters auch auf das Lied „Ich hab von ferne“ übertragen: so in der Kleinen Missionsharfe 1853, der Großen Missionsharfe 1883 u. a. pietistischen Sammlungen, aber auch in Kirchengesangbüchern, wie dem Drei Kant. G.-B. 1868 2c. Nr. 339. S. 461. 462 und dem neuen Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 352. S. 409. 410. Sogar das Landes-Ch.-B. für das Königr. Sachsen 1883. Anh. Nr. 20. S. 124[1]) bringt sie, ebenso wie das Ch.-B. für Kassel. 1890. Anh. Nr. 15. S. 148 und das schon angeführte neue G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893 in der Rubrik „Geistliche Lieder“, der aber ausdrücklich die Warnungstafel: „Nicht für den kirchlichen Gebrauch“ beigegeben ist. Was haben dann aber derartige Lieder im Kirchengesangbuch zu thun?

Wie soll ich dich empfangen, Choral. Paul Gerhardts Adventslied, eines „der schönsten und gesegnetsten“ unsres Liederschatzes ist längst schon zum typischen Adventsgesang der evangelischen Kirche geworden. „Es schließt sich innig an das Adventsevangelium Matth. 21, 1—9 an und klingt doch wieder so frei in die Gemeinde und in die Zukunft hinaus.“ Mit ihm ist die Melodie „Valet will ich dir geben“ die feststehende kirchliche Adventsweise. Ihr steht die eigene Melodie von Johann Crüger, die zugleich mit dem Liede im Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 87. S. 124 und in der „Editio V“ der Berl. Praxis piet. melica. 1653. Nr. 81 hervorgetreten ist, an kirchlicher Bedeutung weit nach, wenn sie auch eine ziemliche Verbreitung erlangt hat und noch in der Gegenwart bekannt ist. Sie heißt im Original, sowie mit einer mehrfach in Gebrauch gekommenen Variante des Abgesangs aus Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 9:
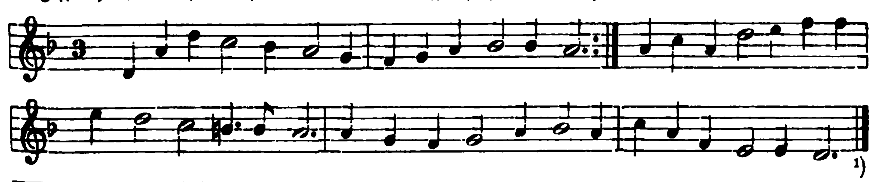


Namen, sondern mit der Bemerkung „Nr. 285 in der Theomele“ bezeichnet. Dölker, Geistl. Lieder. 10. Aufl. 1892. Nr. 136. S. 206 hat einen zweiten anonymen Text; das neue G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893. Anh. Nr. 40. S. 531. 532 einen dritten von dem sächsischen Prediger Samuel David Roller (1779—1850). Ich habe in meinen „Grabgesängen“. Schaffh. 1869. Nr. 22. S. 44. 45 einen vierten anonymen Text aus Knapps Liederschatz. 2te Ausg. 1850. Nr. 2944. S. 1247 unterlegt.

[1]) Dieses Buch sagt in seinem „Verzeichniß der Quellen und der Komponisten der Choral-Melodien“ S. III über die Herkunft der Weise, sie sei von „Beneken, Friedrich Burchard, Pastor, geb. 1760, gest. 1818. „Lieder und Gesänge für fühlende Seelen“. Hannover 1787.“ Zahn, Melodien II. S. 602, der sie aus Hofmann, Festgesänge 1834. Nr. 7 in einer veränderten Fassung entnommen hat, bemerkt: „Die Melodie wird von Hofmann dem Chr. Gottl. Neefe, von Erk dagegen Beneken zugeschrieben. Sie ist jedenfalls schon im 18. Jahrh. entstanden. Ich kenne aber ihre früheste Quelle nicht,“ dann aber V. S. 466: „Von Beneken stammt die sentimentale Melodie, welche zuerst 1787 gedruckt ist.“ Vgl. auch Weber, Das neue Schweiz. G.-B. 1891. S. 342. Kade, a. a. O. datiert die Weise „von 1788“.



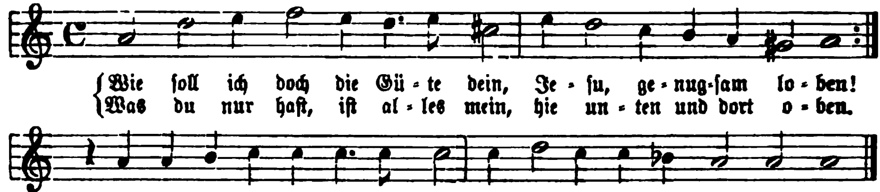
Die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, wie die Berl. Praxis bis 1702, die Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 131. S. 158. 159. 1693. Nr. 174. S. 210), das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 11. S. 8. 9, das Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 146. S. 84. 85, das Darmst. Kantional 1687 u. a. pflanzten diese Weise im Original fort; die Choralbücher des 18. Jahrhunderts, wie Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 12, Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728, Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 251. S. 119, Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 484 u. s. w. ließen allgemein das Chroma vor der dritten Note weg, und die neueren folgten diesem Vorgang und recipierten teilweise auch die Variante Königs: die Melodie steht noch bei Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 5. S. 7; im Baseler G.-B. 1854. Nr. 24. S. 27. 28 und im Elberf. Unions-G.-B. 1854. Nr. 29. S. 28; im Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 3. S. 3; bei Ritter, Ch.-B. für Jülich, Cleve ꝛc. 1856; im Frankf. Ch.-B. 1867; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 59. S. 58; Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 679. S. 257; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. (1883). Nr. 327. S. 185; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 4. S. 3; im G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893. Nr. 48. S. 45 u. a. — Eine zweite Melodie von Johann Georg Ebeling, in dessen Gerhardt-Ausgabe „Das Fünffte Dutzet". 1667. Nr. 49 ist gänzlich unbekannt geblieben und erst in unsrer Zeit hat Friedr. Endhausen im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 680. S. 257 diese schöne Weise der Vergessenheit, die sie nicht verdiente, entrissen; sie lautet hier:



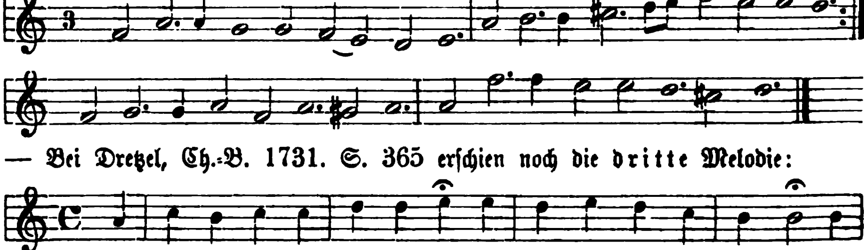
[1]

[1]) Noch eine dritte Weise brachte das Dresdner „Kirchen- und Hauß-Buch ꝛc. für Cantores und Organisten, mit Noten und untergelegtem Baß." 1694. 1707. Nr. 14. Auch sie
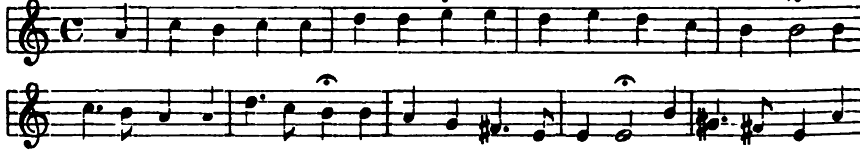
Wie soll ich doch die Güte dein, Choral. Dieses Abendmahlslied ist bis jetzt allgemein dem gothaischen Hofinspektor Joh. Marterstedt (geb. 1628, gest. 1663) als Verfasser zugeschrieben worden.[1]) Nun ist aber durch Zahn nachgewiesen, daß es schon im Geburtsjahr Marterstecks bei Melchior Franck, Sacrum Convivium. 1628. Nr. 13 gedruckt erschienen ist; sein Verfasser bleibt also noch zu ermitteln. In dem genannten Musikwerk hat das Lied die folgende eigene Melodie von Melchior Franck bei sich:



die in ausgeglichener Form auch noch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 364. 1te Mel. und König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 199. 2te Mel. vorkommt, weiter aber nicht bekannt geworden ist. — Eine zweite Weise, die ganz spurlos vorübering, obwohl sie, allerdings ungeschickt rhythmisiert, doch höheren musikalischen Wert als die Francksche hat, brachte das „Kirchen- und Haußbuch ꝛc. neu herausgegeben bey Christophoro Matthesio in Dreßden." 1694. Nr. 235. Sie heißt:
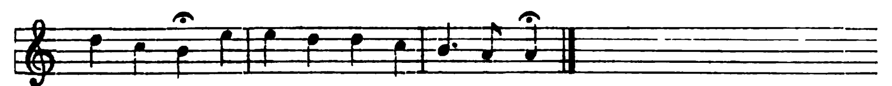


— Bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 365 erschien noch die dritte Melodie:
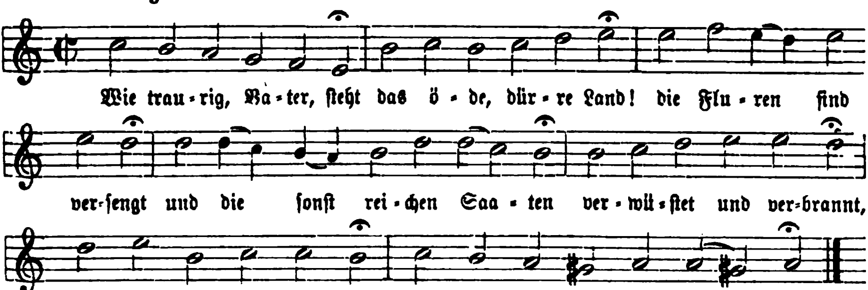


ging spurlos vorüber, ist jedoch jetzt mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5440. S. 419. — Im Weihnachts-Oratorium von Seb. Bach hat „die Vorausdeutung auf Christi Leiden gleich bei seiner Geburt eine ergreifende Gestalt gewonnen, durch die Anwendung der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden" zu dem Begrüßungsliede „Wie soll ich dich empfangen", die in die helle Feststimmung einen düstern Schatten fallen läßt." Vgl. Spitta, Bach II. S. 410 und v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 344. 345, der dabei die innere Beziehung zwischen erstem Advent und Palmsonntag überhaupt geltend macht.

[1]) Vgl. Wetzel, Hymnop. II. S. 151 und Anal. hymn. II. S. 703, und noch Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 389, sowie Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 176. Nr. 98. Doch hatte Fischer bemerken müssen: „Keines der mir bekannten Gesangbücher nennt den Namen des Dichters."
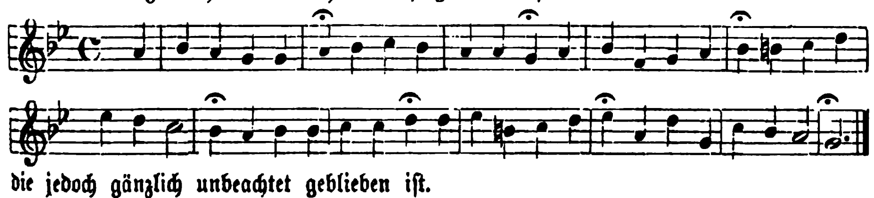


die König, a. a. O. S. 198 als erste verzeichnete und die Wernigeroder Melodeien 1767. S. 216 zum Lied „Mir nach, spricht Christus, unser Held" verwendeten. Sie ist freilich auch nicht dazu angethan, allgemeineren Anklang zu finden. So bleibt die eigentliche Kirchenmelodie des Liedes „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt", die schon das Gothaische Cant. sacrum. II. 1648. 1655. S. 489 samt dem fünfstimmigen Original-Tonsatz Scheins auf dasselbe übertragen hat.[1]) Auch Witt, Psalmodia sacra 1715. Nr. 323. S. 197 hat diese entlehnte Weise unsrem Liede beigegeben.[2])

Wie traurig, Vater, steht, Choral. Zu diesem Liede eines nicht genannten Verfassers, das in sächsischen Gesangbüchern der rationalistischen Zeit vorkam und nach der Weise „Wenn ich in Angst und Not" gesungen werden konnte, schrieb Joh. Adam Hiller für den Anhang zu seinem Ch.-B. 1797. Nr. 13. S. 26 die eigene Melodie:



Sie stand noch in den späteren, der Hillerschen Tradition folgenden sächsischen Choralbüchern von Geißler (Meißen) 1836 und Müller (Leipzig) 1844, auch Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 225. S. 187. 188 hat sie aufgenommen. — Noch eine zweite Weise für das Lied hat Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 285. S. 131 notwendig erachtet und daher die folgende komponiert:
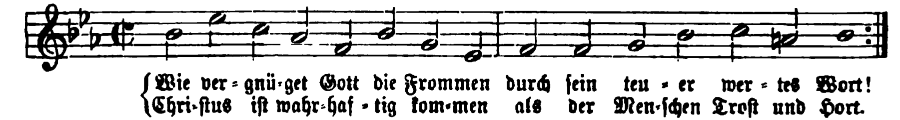


die jedoch gänzlich unbeachtet geblieben ist.

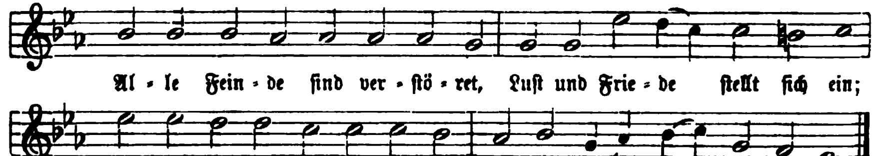
---

[1]) Neu gedruckt findet man diesen Satz zu unsrem Lied bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 637. S. 985.

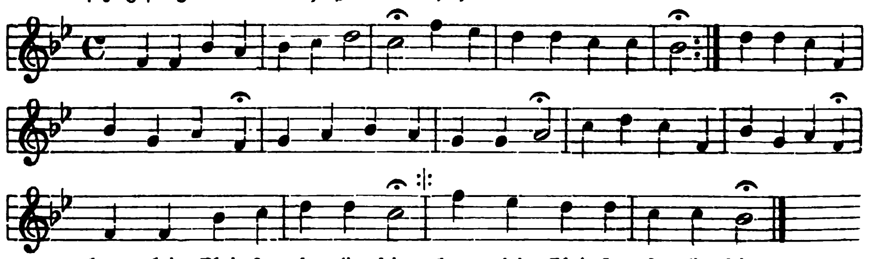
[2]) Wenn das Läneb. G.-B. 1694. S. 593 „In bekannter Melodey" und 1695. S. 821 „In eigener Melodey" über das Lied schrieb, so hatte es dabei sicherlich ebenfalls diese im Auge.

Wie vergnüget Gott die Frommen, Choral. Dieses Adventslied von Christian Weise ist in Schlesien und in der Lausitz im Gebrauch gewesen. Dort hat es auch zwei eigene Melodien erhalten,[1]) deren erste von Joh. Balthasar Reimann, Ch.=B. 1747. Nr. 28 lautet:





aber weitere Beachtung nicht gefunden hat. — Die zweite Weise brachte Schicht, Ch.=B. 1819. I. Nr. 359. S. 157 mit der ausdrücklichen Bemerkung: „Wird in der Lausitz gesungen." Sie heißt bei Schicht:

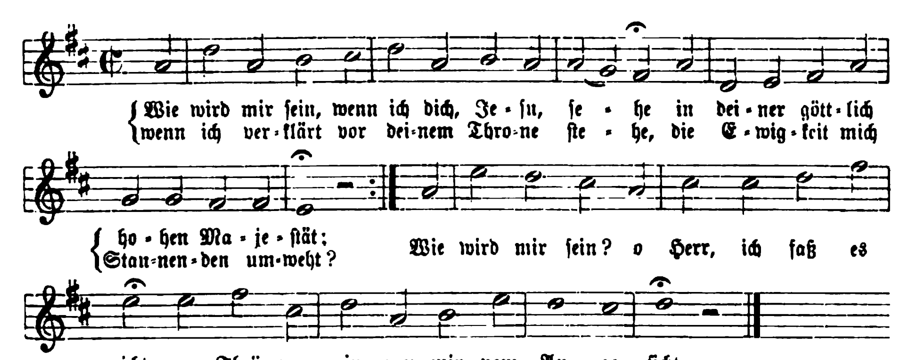


und erlangte nach ihm noch weiter Aufnahme bei Hering, Allg. Ch.=B. 1825; Karow, 460 Choralmelodien, vierstimmig für Orgel 1848, und Jakob und Richter, Ch.=B. I. 1872. Nr. 57. S. 52. 53.
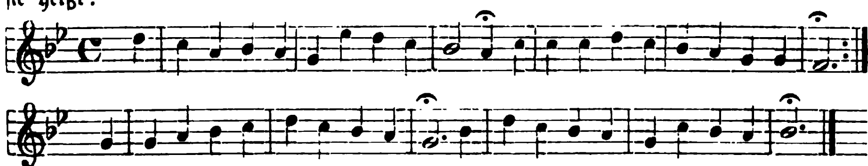
Wie wird mir sein, wenn ich dich, Jesu, sehe, Choral. Das von Em. Christian Gottlieb Langbecker „im Hinblick auf die Ewigkeit" gedichtete Lied aus der zweiten Sammlung seiner Gedichte von 1829 ist jetzt in schweizerischen Gesangbüchern verbreitet. Es ist demselben hier eine Melodie eigen geworden, die Samuel Gottlob Auberlen (vgl. den Art.) zu dem Liede „Ihr Himmel, öffnet euch! er kommt mit Glanz" geschrieben und in seinen „Christlichen Festgesängen mit vierstimmigen Choralmelodien." Schaffhausen 1816 veröffentlicht hat. Von da nahm sie zuerst das Schaffh. G.=B. 1841 (1867). Nr. 387. S. 662—665 in folgender Fassung zu unsrem Liede herüber:

---

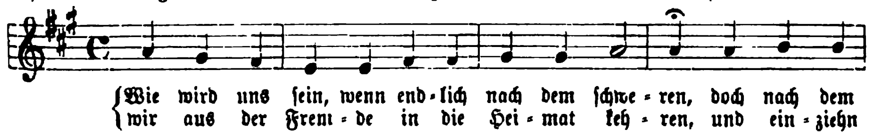
[1]) Im Burgschen G.=B. 1742. 1744. 1761. Nr. 375. S. 217 war das Lied auf die „Mel. Ach, daß nicht die letzte Stunde" verwiesen.



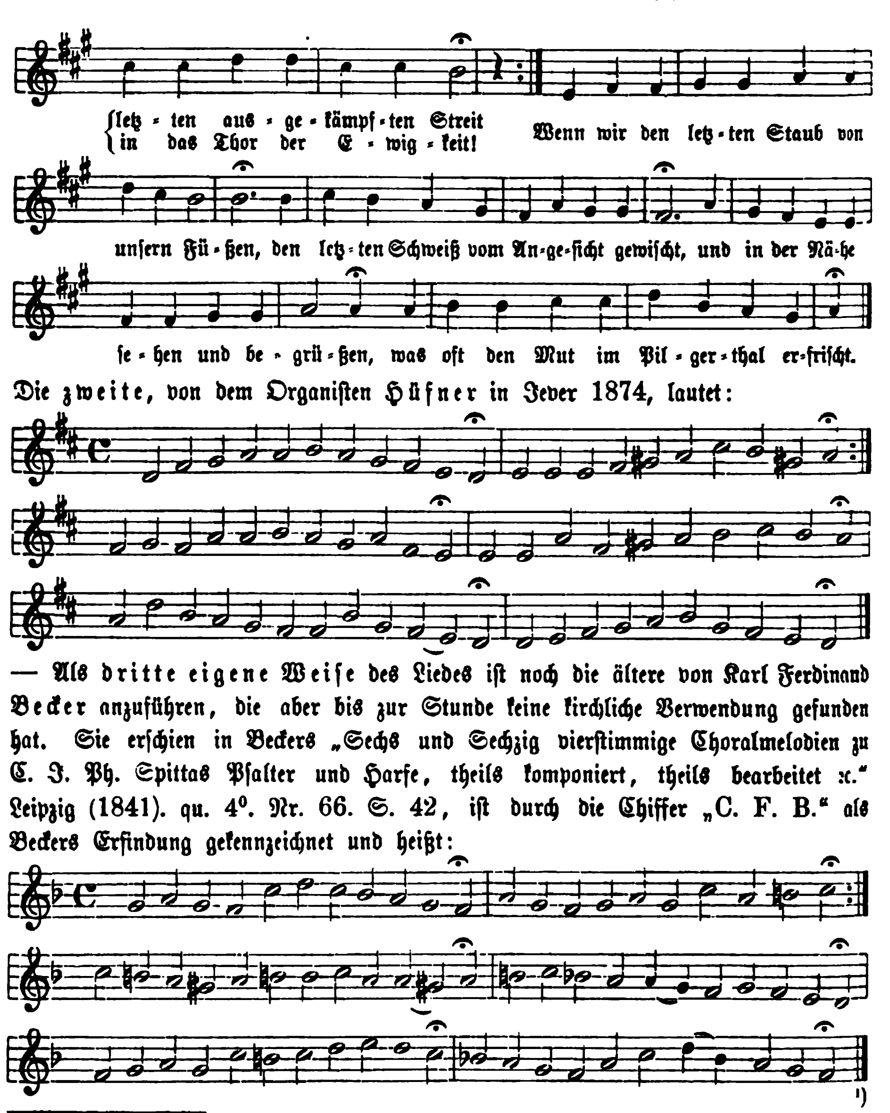
mit dem sie jetzt im Züricher G.-B. 1853. Nr. 304. S. 394; im Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 346. S. 456. 457 und im Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 432. S. 456. 457. 1890. Nr. 353. S. 410. 411, außerdem bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 603. S. 279; bei Hofer, Pilgerharfe. 5. Aufl. 1874. Nr. 93. S. 179. 180, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1271. S. 959 sich findet. — Eine zweite Weise für das Lied erschien bei Karow, 460 Choralmelodien vierstimmig für Orgel ꝛc. Dorpat 1848. Nr. 441 und ist ebenfalls bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1272. S. 960 aufgenommen, wo sie heißt:



Wie wird uns sein, wenn endlich nach dem schweren, Choral. Das Lied Karl Joh. Phil. Spittas „Wie wird uns seyn!" (Psalter und Harfe. 19. Aufl. 1856. I. S. 157—159) ist in das neue Oldenburgische Kirchengesangbuch aufgenommen worden. Hier bedurfte es auch einer Melodie und hat im Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 117. 117a. S. 37 nun deren zwei.[1]) Die erste dieser neuen eigenen Melodien von Heinrich Sattler 1868 ist:



[1]) Das Vorwort des Oldenb. Mel.-Buchs 1891. S. IV sagt hierüber: „Für fünf Lieder des Gesangbuchs: Nr. 307. 424. 530. 555. 562, welche die Überschrift „Eigene Mel." führen, fanden sich keine Melodien aus früherer Zeit. Erst der Herr Musiklehrer Sattler hat solche für sein im Jahr 1868 erschienenes Choralbuch verfaßt. Die Kommission hat diese beibehalten, ihnen jedoch Kompositionen ihrer Mitglieder: Hohenner (zu 307), Oeltze (zu 424 und 555), Hüfner (zu 530 und 562) als Parallelmelodien beigefügt."
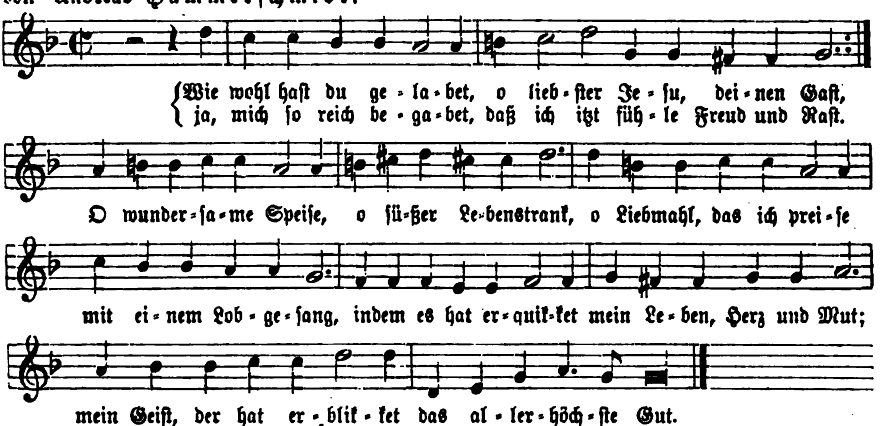


Die zweite, von dem Organisten Hüfner in Jever 1874, lautet:
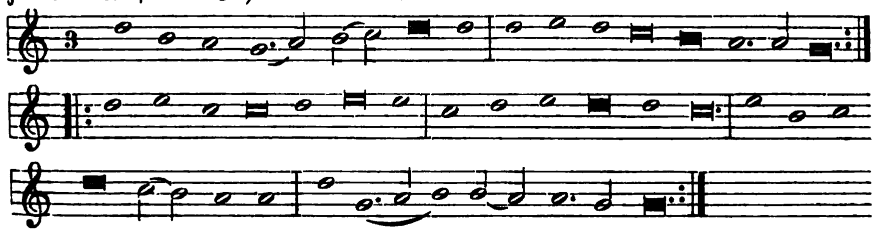
— Als dritte eigene Weise des Liedes ist noch die ältere von Karl Ferdinand Becker anzuführen, die aber bis zur Stunde keine kirchliche Verwendung gefunden hat. Sie erschien in Beckers „Sechs und Sechzig vierstimmige Choralmelodien zu C. J. Ph. Spittas Psalter und Harfe, theils komponiert, theils bearbeitet rc." Leipzig (1841). qu. 4^{0}. Nr. 66. S. 42, ist durch die Chiffer „C. F. B." als Beckers Erfindung gekennzeichnet und heißt:

¹) Eine arienmäßige Melodie, arg trivialen Charakters, steht bei dem Spittaschen Liede in pietistischen Sammlungen wie Hofer, Pilgerharfe. 5. Aufl. 1874. Nr. 131. S. 233. 234; Dölker, Geistl. Lieder mit Melodien. 10. Aufl. 1892. Nr. 144. S. 218. 219 u. a. Sie hat jetzt in der Rubrik „Geistliche Volkslieder" auch in das G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 606. S. 563 Aufnahme gefunden und ist hier unter Nr. 595. S. 555. 556 überdies noch dem andern Spittaschen Liede „O selig Haus, wo man dich aufgenommen" beigegeben, zu dem sie auch das G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893. Anh. Nr. 25. S. 518. 519 bringt, obwohl dieses unter Nr. 41. S. 532. 533 die neue, gute und angemessene Melodie von Nelle hätte. Hoffentlich ist nicht zu befürchten, daß das deutsche Volk solch tri-

Wie wohl hast du gelabet, Choral. Johann Rists „Danklied nach dem Abendmahl“ ist auch jetzt noch weit verbreitet, aber es wird nach der Melodie „Nun lob, mein Seel, den Herren“ gesungen. Es erschien in Rists „Neüer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch“. Lüneb. 1651. S. 76; „Anderer Theil, In sich begreifend Lob- und Dank-Lieder. Das Andere“ mit der eigenen Melodie von Andreas Hammerschmidt:



Diese Weise fand anfänglich einigen Eingang bei Müller, Geistl. Seelenmusik 1659. S. 417; Flitner, Suscit. musicum 1661; Frankf. Praxis 1668 (in den späteren Ausgaben, wie 1693. S. 679 weggelassen und auf „Nun lob, mein Seel, den Herren“ verwiesen) und Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 479. S. 629. Von da ab kam sie in Vergessenheit, ist jedoch jetzt im Hermannsburger Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 681. S. 258 wieder aufgenommen worden. — Eine zweite Weise von Johann Samuel Welter:
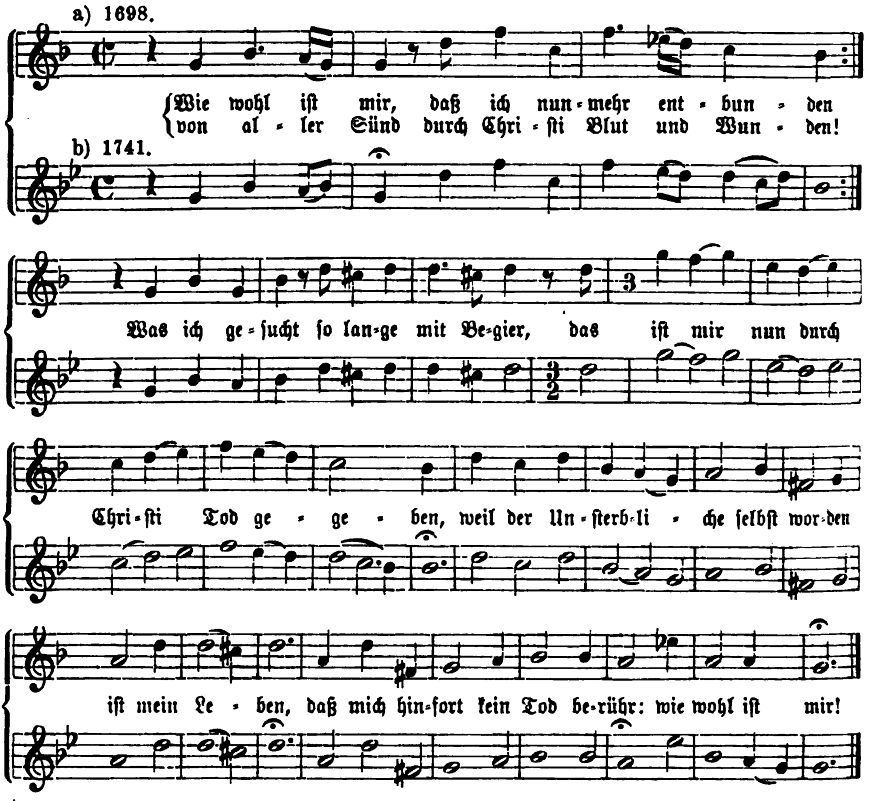


brachte Joh. David Mejers „Geistliche Seelenfreud“. Ulm 1692. S. 462 anonym; sie wurde nur noch einmal bei Bayerdörffer, Schwäbisch-Haller Ch.-B. 1768 gedruckt und hier zugleich als Welters Eigentum gekennzeichnet.[1])

vialen Singsang je als „Volkslied“ anerkennen und singen werde. Wenn pietistische Kreise es über sich bringen, die schönen Spittaschen Lieder nach dieser Melodie zu singen, so können sie um solche Geschmacklosigkeit nur bedauert werden.

[1]) Eine dritte Melodie aus dem Dresdn. G.-B. 1694 und 1707. Nr. 229 ist nicht weiter bekannt geworden; man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien V. Nr. 8251. S. 76.

Wie wohl ist mir, daß ich nunmehr entbunden, Choral. Bei diesem Liede, einer „Freuden-Bezeugung der gläubigen Seele in ihrem Abscheiden aus dieser Welt" ist die „Autorschaft Gottfried Arnolds, dem es öfters zugeschrieben wird, unsicher."[1]) Es erschien anonym in dem G.-B. Halle bei Schütze 1697. S. 303 (und S. 564 nochmals) und erhielt im Darmst. G.-B. 1698 (1700. 1705). S. 449 die folgende erste eigene Melodie (a), die in der Fassung des Freylinghausenschen G.-B.s I. 1704. Nr. 461. S. 720. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1120. S. 750 (b). 1771. Nr. 1120. S. 712 bekannt wurde und Verbreitung fand. Diese Weise in beiden Formen lautet:
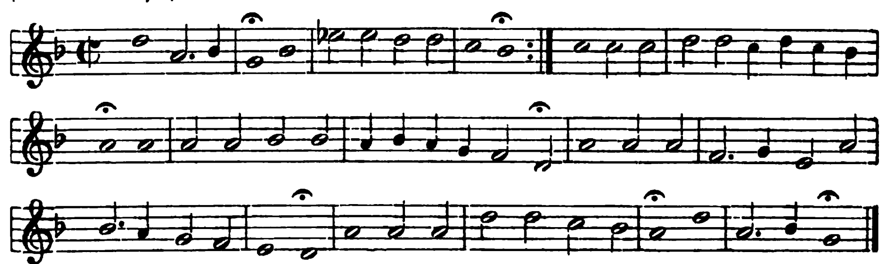


Sie findet sich weiter bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 180. 2te Mel.; im Wernigerod. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 359. S. 349 und den Wernigerod. Melodeyen 1767. S. 335 (ganz in geraden Takt umgesetzt); bei Karow, Ch.-B. 1848; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 332.

---

[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 391. Zahn, Melodien III. S. 186 unterzeichnet bestimmt „Chr. Arnold", wobei das „Chr." als Vorname vermutlich nur ein Versehen oder ein Druckfehler ist.

S. 118 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1273. S. 960. 961.[1]) Von zwei Umarbeitungen unsrer Melodie zu den Liedern „Gedenke mein, Jehovah, stets im Besten“ und „Das ist mir lieb, daß meine Stimm und Flehen“ erschien die eine bei Rein, Ch.-B. Altona 1755. Nr. 115, hat aber keine Bedeutung erlangt, die andere im Manuskript-Ch.-B. Herrnhut 1743 und im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 136a. S. 104. 105; letztere hat seitdem in der Brüdergemeinde Geltung.[2]) — Eine zweite Weise für das Lied brachte das Ch.-B. von Störl 1710. 1721. Nr. 171; sie ist vielleicht von Störl selbst erfunden und heißt:



Sie giebt König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 180 an erster Stelle in choralmäßig ausgeglichener Fassung.[3])

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, Choral. Wolfgang Christoph Deßlers weit verbreitetes Lied ist mit Recht als „eines der trefflichsten Lieder des Pietismus“ bezeichnet worden, „das viele Segenswirkungen aufzuweisen und zu manchen verwandten Liedern Anregung gegeben hat.“ Es erschien in des Verfassers „Gott-geheiligter Christen nutzlich-ergetzende Seelen-Lust unter den Blümen Göttliches Worts 2c. vorgestellet von W. C. D.“ Nürnberg 1692. 8°. S. 154 (2te Ausg. 1726. S. 95. 3te Ausg. 1740)[4]) als Schluß der sechsten Betrachtung: „Das bußfertige Verlaßen und Umfassen. Hohel. VIII, 5.“ Hier brachte es zugleich seine erste eigene Melodie von Benedikt Schultheiß mit, die zwar
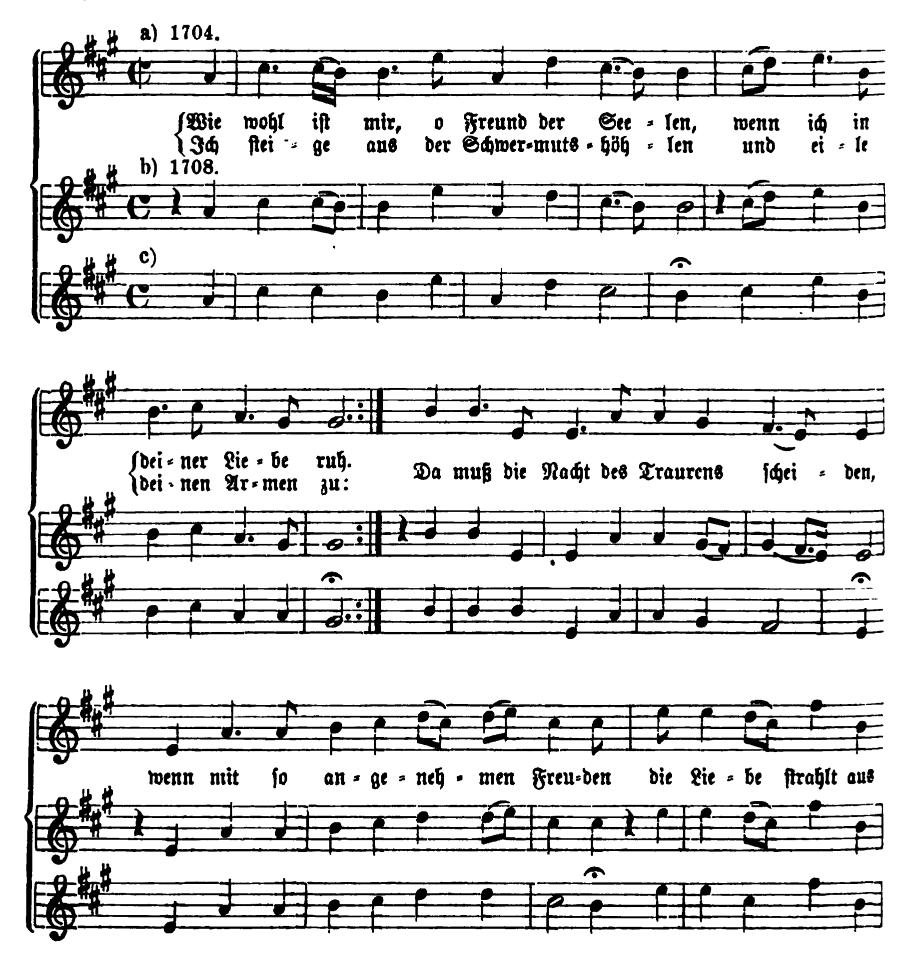
[1]) Hier durchaus in geradem Takt aus König 1738 und mit der Bemerkung: „Comp. von Amadeus Kreuzberg. 1675—1742“ (d. h. Philipp Balthasar Sinold, gen. v. Schütz). Woher diese Annahme stammt, vermag ich nicht zu sagen; ich habe sie sonst nirgends gefunden. Vielleicht beruht sie auf einer Verwechslung unsres Liedes mit „Wie wohl ist mir, wenn ich an dich gedenke“ (vgl. den Art.) von Sinold.
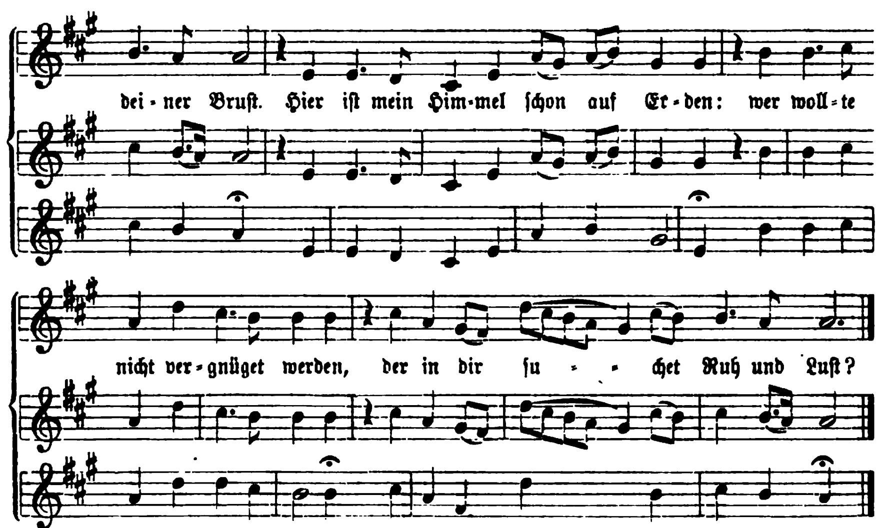
[2]) Diese beiden Umbildungen finden Interessenten bei Zahn, Melodien III. Nr. 4780. 4781. S. 186. 187 mitgeteilt.

[3]) Noch eine dritte Melodie brachte das Hessen-Hanauische Ch.-B. von Joh. Dan. Müller 1754. Nr. 686; sie hat aber keinerlei Beachtung gefunden. Vgl. Zahn, Melodien III. Nr. 4783. S. 187. 188.

[4]) Vgl. Wetzel, Anal. hymn. IV. S. 19. Rambach, Anthol. IV. S. 39. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 296. 297. Nr. 54. Zahn, Melodien VI. S. 266. 267. Nr. 801.

nach dem Geschmack jener Zeit eine „lieblich in Noten gesetzte Arie" (wie auf dem Titel des Buches gesagt ist), aber für den Gemeindegesang nicht geeignet war. In der Folge erhielt das Lied noch etwa zehn Melodien, von denen zunächst und hauptsächlich zwei in Betracht kommen, deren eine allgemein, die andere in weitem Kreise kirchliche Geltung hat. Ihnen sind noch drei andere Weisen anzureihen, die in beschränkteren Kreisen bekannt sind und mit dem Lied gebraucht werden. — Die jetzt verbreitetste dieser Weisen erschien als die zweite eigene Melodie des Liedes im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 451. S. 703. 704, und in einer zweiten Redaktion („mit nachdrücklichern Schluß-Clausuln als vorhin gezieret", wie die Vorrede bemerkt) in der 4. Aufl. desselben Gesangbuchs 1708. Wir setzen beide Fassungen untereinander (a) und b)) und fügen unter c) noch die jetzt gebräuchliche Form der Melodie bei:





Die Tradition schreibt diese Weise Dr. Christian Friedrich Richter, dem bekannten Arzt des Franckeschen Waisenhauses in Halle und geistlichen Dichter des Freylinghausenschen Kreises als Erfinder zu. Aber es ist so wenig als bei allen Halleschen Melodien auch bei dieser irgend ein geschichtlicher Anhalt für die Tradition vorhanden und der Musiker wird sie so, wie sie im Original erscheint, kaum einem Dilettanten zusprechen wollen.[1]) Die unter b) gegebene Melodieform wurde im Freylinghausenschen G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1105. S. 739. 1771. Nr. 1106. S. 702 und im Wernigeroder G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 330. S. 318 festgehalten. Zur weiteren Verbreitung führen wir von älteren Choralbüchern nur die wichtigsten an: König, Harm. Liederschatz 1738. S. 241.; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 218. S. 177 (1820. S. 268); Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 164. S. 194; Kittel, Ch.-B. 1803. Nr. 151. S. 200; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 273a. S. 225; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 233. S. 89; Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1829. I. Nr. 91. S. 66; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 113. S. 120. 121; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 253. S. 115 („Zerbster Melodie"); Ritters sämtliche Ch.-BB. z. B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 333. S. 118; für Brandenb. 1859. Nr. 416. S. 201; Markull, Ch.-B. 1845. Nr. 74. S. 61; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 271. S. 222. 223 u. v. a. Dagegen verzeichnen wir
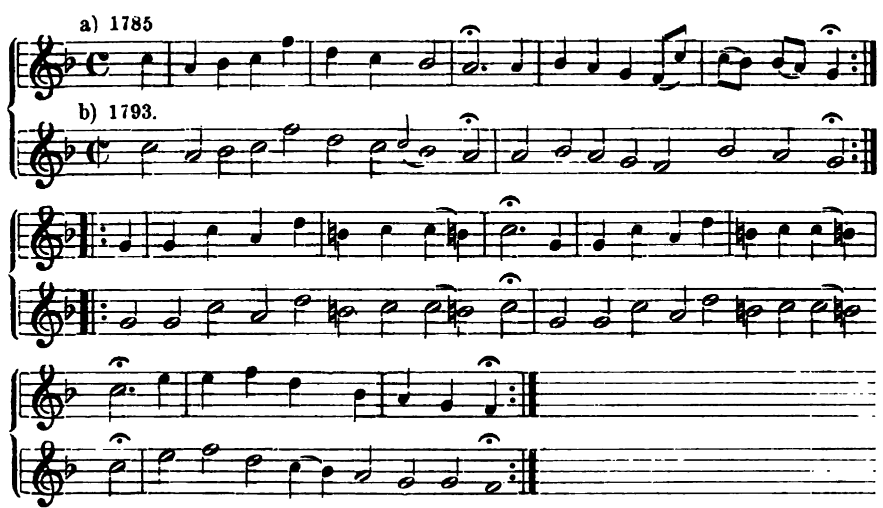
[1]) Trotzdem wird die Autorschaft Richters auch heute noch festgehalten. Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 268 überschreiben frischweg „Comp. von Dr. Christian Friedr. Richter," das Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. S. 38 und 59 „Chr. Fr. Richter 1704". Vgl. auch Wiener, G.-B. 1851. S. 280. Layriz, Kern II. Quellennachweis S. VII. Reinthaler, Deutsche Liederbibel 1863. S. 70 ꝛc. Braunschw. Ch.-B. 1866. S. 102. 122. Koch, Gesch. des Kirchenliedes. 3. Aufl. VIII. S. 246. Schlesw.-Holst. Ch.-B. 1888. S. 168. Schweiz. G.-B. 1890. S. 291 u. a.

noch ausführlicher die jetzige Verbreitung der Weise: Braunschw. Ch.-B. 1866. Nr. 117. S. 102; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 175. S. 106; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 186. S. 97; Baseler G.-B. 1854. Nr. 244. S. 269. 270; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 241. S. 349. 350; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 179. S. 94; Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 157. S. 180. 181; Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 98. S. 123; Prov. Sachsen, Mel.-Buch 1885. Nr. 179. S. 94; Schäffer, Ch.-B. 1886. Nr. 178. S. 115; Mel.-Buch für Brandenb. 1887 und Kawerau, Ch.-B. 1888. Nr. 170. S. 107; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 339. S. 318; Schleswig-Holst. Ch.-B. 1886. 1888. Nr. 136a. S. 168; Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 155a. S. 128; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 244. S. 291. 292; Oldenb. Mel.-Buch 1891 (1874). Nr. 118. S. 38 und Anh. Nr. 34. S. 59. 60. — Zwei Nebenformen unsrer Melodie sind noch: die von Layriz 1844 und Martin Reinthaler 1854 „schwunghaft" gemachte,[1]) die bei Wiener, G.-B. 1851. Nr. 331. S. 280; Zahn, Ch.-B. 1852. Nr. 161. S. 93; Kulke, Ch.-B. 1865. 1885; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. S. 270, und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 682. S. 258 fortgepflanzt ist, — und die um die drei letzten Zeilen des Abgesangs so verkürzte, daß die drei ersten Zeilen wiederholt werden. Sie steht z. B. im Mel.-Buch des Großherzogtums Sachsen. Eisenach, o. J. Nr. 156. S. 41, und kommt in achtzeiliger Fassung „für die Abkürzung (Metrum: 9.8. 9.8. 9.9. 8.8) in dem neuen Dresdener Gesangbuche" auch schon bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 308. S. 233. 234 vor. — Die nächstwichtige dritte Melodie des Liedes ist bis jetzt zuerst in einem Leipziger Manuskript-Ch.-B. („Choralmelodien nach Leipziger Gewohnheit. 1780"), das „ohne Zweifel von Doles herrührt", gefunden und auch aus Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 183 erstmals gedruckt bekannt geworden: Ihre jetzt im Gebrauch stehende Fassung erhielt sie in Hillers Ch.-B. 1793. Nr. 215. S. 103, und Hiller wurde sie darum irrtümlich als Erfinder zugeschrieben, während sie „am wahrscheinlichsten von Doles" ist.[2]) Die beiden Formen der Weise a) bei Doles (jedoch ohne die Verzierungen), b) bei Hiller sind:

---

[1]) Wenn man die Umsetzung in das Schema: – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – so nennen darf, was durch die 10 langen Zeilen ganz gleichmäßig fortgehend für den Musiker nicht Schwung, sondern die ärgste rhythmische Monotonie und Lahmheit bedeutet. Reinthaler, a. a. O. 1863. S. 70 ꝛc. hat einen ganz unmöglichen Rhythmus mit dem Mensuralzeichen „6" zuweg gebracht. Layriz, Kern II. Nr. 344. S. 119 dagegen hat seine Ballhornierung selbst wieder zurückgenommen.

[2]) Als einer der ersten überschrieb Umbreit, Ch.-B. 1811. S. 175 die Weise mit „Joh. Adam Hiller"; ebenso Schneider, Ch.-B. 1829. S. 114 u. a.; ebenso sagt noch Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 157: „Die Melodie stammt von Joh. Adam Hiller", während schon Erk, Ch.-B. 1863. S. 262 ebenso bestimmt erklärt hatte: „nicht von Hiller", und das mit Recht. Denn Hiller selbst zählt in seinem Ch.-B. 1793. Vorr. S. XIII die Nummern der Melodien auf, die in diesem Buch von ihm sind, aber Nr. 215 (unsre Mel.) ist nicht

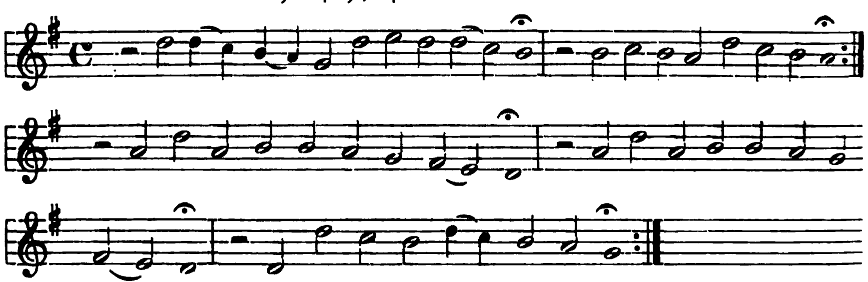


Ihre Verbreitung belegen wir mit folgenden Nachweisen: Weimar, Ch.=B. 1803. Anh. Nr. 16. S. 258 („Dein Leben, Jesu, war auf Erden"); Hürxthal, Ch.=B. für Berg 1809. 1810; Umbreit, Ch.=B. 1811. Nr. 312. S. 175; Rinck, Ch.=B. für Hessen=Darmst. 1814 („Zu dir erhebt sich mein Gemüte"); Werner, Ch.=B. 1815. Nr. 194. 195. S. 154—156; Schicht, Ch.=B. 1819. I. Nr. 232. S. 88. Nr. 234. S. 89. II. Nr. 504. S. 226; Blüher, Ch.=B. 1825. Nr. 309. S. 234. 235; Schneider, Ch.=B. 1829. Nr. 252. S. 114; Raumer=Reichardt, Ch.=B. (1830). Nr. 132. S. 62; Kühnau, Ch.=B. seit 1838; Hentschel, Ch.=B. 1840. 5. Aufl. Nr. 199. S. 118; Württ. Ch.=B. 1844. 1862. 1876. Nr. 190. S. 181; Gütersloher Haus=Ch.=B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 166. S. 133; Elberf. luth. G.=B. 1857. Nr. 5. S. 8. 9 („Dein Mittler kömmt, auf, blöde Seele"); Erk, Ch.=B. 1863. Nr. 272 S. 224; Flügel, Mel.=Buch für Pommern 1863; Anding, Ch.=B. 1868. Nr. 476b. S. 400; Jakob und Richter, Ch.=B. I. 1872. Nr. 324. S. 271; Landes=Ch.=B. des Königreichs Sachsen 1883. Nr. 184. S. 105; Mel.=Buch für die Prov. Sachsen 1885. Anh. Nr. 21. S. 110; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 299. S. 199 („O Vaterherz, o Licht, o Leben"); Kasseler Ch.=B. 1890. Nr. 155b. S. 105 u. s. w. Eine achtzeilige Nebenform für die oben genannte Umarbeitung des Liedes im „neuen Dresdner G.=B." erzielte man, indem man die Wiederholung des ganzen Abgesangs aufhob und nur dessen letzte Zeile wiederholte. Diese Form erscheint zuerst in Wer=

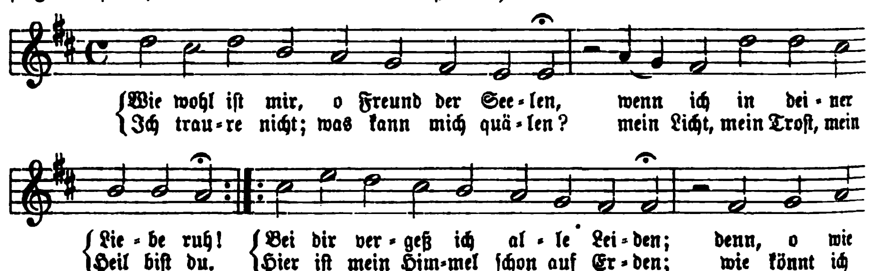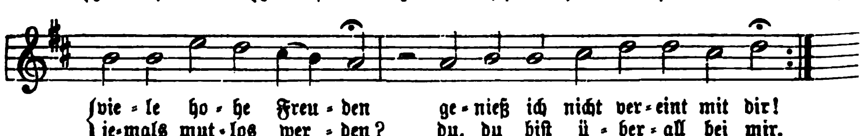
---

darunter. — In Weimars Ch.=B. 1803. Vorr. S. XX heißt die Weise „Dein Leben, Jesu, war auf Erden" und ist von Dr. C. M. F. Gebhard dem Lexikographen „E. L. Gerber, Hoforganist in Sondershausen" zugeteilt. — Faißt, Württ. Ch.=B. 1876. S. 225 bemerkt: Die Melodie „ist möglicherweise, wiewohl nicht sehr wahrscheinlich, von Joh. Friedrich Doles selbst erfunden." Freilich kannte Faißt das Mskr. von 1780 noch nicht.

ners Ch.-B. 1815. Nr. 195. S. 156; dann bei Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 234. S. 89 (vgl. auch im Register S. 20) u. a. bis herab auf das Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 185. S. 105; ebenso im Züricher G.-B. 1853. Nr. 162. S. 238. 239 (zu „Ja Tag des Herrn, du sollst mir heilig") und Bergner, Ch.-B. Riga 1878 (zu „Es ging der Mann voll Gnad und Segen"). — Eine vierte Weise für unser Lied, die bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 273b. S. 236 anonym steht, ist:
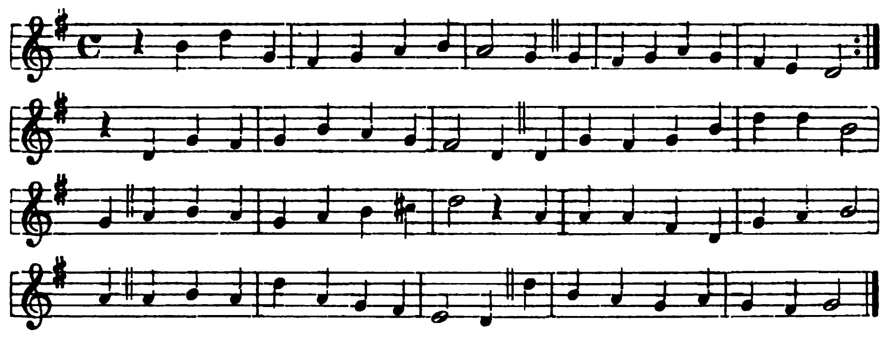


Sie findet sich weiter bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 504. S. 226 („Mein Schöpfer, der mit Huld und Stärke"). Nr. 766. S. 341; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 118a. S. 87; Naue, Allg. Ch.-B. 1829 und C. F. Becker, Ch.-B. für Hamb. 1842. — Im Elsaß ist die folgende fünfte Melodie aus dem Straßb. Ch.-B. 1809. S. 48 bekannt:
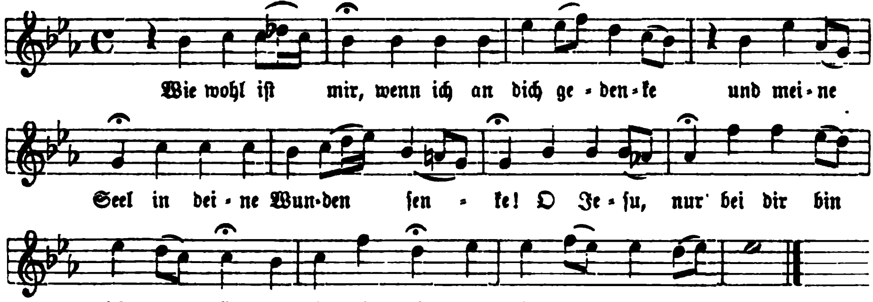




die im Straßb. Ch.-B. 1851. S. 73 und 1869 (von Theophil Stern) forterhalten wurde, auch bei Ihme, Halleluja 1875 und 1888 aufgenommen und in die Bremischen Ch.-BB. von Heinr. Lange 1821 („Begleite mich, o Christ, wir gehen") und Karl Reinthaler 1861 gekommen ist. — Eine sechste Weise von G. Chr. Apel in seinem Mel.-Buch 1817. Nr. 171b und Ch.-B. 1832 ist noch im neuen Schleswig-Holsteinischen Ch.-B. 1886. 1888. Nr. 136b. S. 170. 171 in dieser Fassung erhalten:



und von P. Berggreen auch in sein Dänisches Ch.-B. Kopenhagen 1875 aufgenommen worden.[1])

Wie wohl ist mir, wenn ich an dich gedenke, Choral. Dieses Lied von Philipp Balthasar Sinold, genannt v. Schütz („Amadeus Kreutzberg") erschien zuerst im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 516. S. 740[2]) ohne eine eigene Weise, auf „Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe" verwiesen. In der Gesamt-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 1106. S. 740 (1771. Nr. 1105. S. 701) sodann erhielt es die eigene Melodie:



die weiter noch im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 35c. S. 30, bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1119. S. 480. 481 und bei Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 35. S. 26 Aufnahme gefunden hat.

---

[1]) Die weiteren Melodien: 7. von Joh. Heinr. Ryburtz, Singstunden 1723. S. 104; 8. von Joh. Ludwig Steiner, Neues G.-B. II. Zürich 1735. Nr. CCXXXII. S. 740 bis 745; 9. aus dem Straßb. Ch.-B. 1809. S. 47, und 10. von Joh. Christoph Schmügel bei Latenhusen, Lauenb. Ch.-B. 1852. Nr. 208 sind nicht weiter bekannt geworden und ohne jegliche Bedeutung geblieben. Interessenten finden auch sie bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7791. 7793. 7794. 7798 und 7800. S. 559—563 mitgeteilt.

[2]) Erst später auch in „Amadei Creutzbergs Geistliche und andere erbauliche Poesien ꝛc." Nürnb. 1720. Vgl. Wetzel, Hymnop. IV. S. 90. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 311. 312. Nr. 105.

Wilisch, Dr. Christian Friedrich, geboren am 21. September 1684 zu Liebstadt bei Dresden und am 2. Januar 1759 als Superintendent und erster Prediger zu Freiberg gestorben, ist hier als Verfasser einer „Oratio de prima currendae et chori symphoniaci institutione“ (Freiberg 1735. 8⁰) zu nennen. — Sein Sohn, der Mag. Christian Gotthold Wilisch, der als Prediger an St. Nikolai zu Freiberg und des Ministerii Senior 1773 starb, edierte neben andern Schriften auch die Abhandlung „Von den Posaunen und Trommeten und deren Gebrauch, sowohl bey dem öffentlichen Gottesdienst, als auch in Kriegsläufften und bey dem Polizeiwesen des Volkes Israel, in einiges Licht zur Erkenntniß gesetzt.“ Leipz. 1760. 56 S. 4⁰.[1])

Wilisch (Wilisius), Jakob, aus Auras gebürtig, war um 1680 Kantor und Schullehrer bei St. Bernhardin in Breslau, rückte hier am 14. Juli 1688 zum Kantor an St. Elisabeth vor und resignierte als solcher am 13. Januar 1695. In beiden Stellen folgte ihm jeweilen ein jüngerer Jakob Wilisch, der vermutlich sein Sohn war und in dem Reimann und Mattheson einen tüchtigen Musikus achteten.[2]) Der ältere Wilisch starb bald nach seiner Emeritierung noch im Jahr 1695. Seinen Freund, den aus Breslau gebürtigen Organisten Daniel Vetter an St. Nikolai in Leipzig, hatte er schon, da er noch Kantor an St. Bernhardin war (also vor 1688), beauftragt, das Sterbelied „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (vgl. den Art. Bd. II. S. 49. 50) von Mag. Kaspar Neumann zu komponieren, „inmaaßen er solches bei seiner Beerdigung abzusingen verordnet hatte, wie auch nachgehends Anno 1695 wirklich geschehen.“ So verdanken wir Wilisch, von dem eigene Kompositionen nicht bekannt geworden sind, mittelbar nicht allein den schönen Gesang Daniel Vetters, sondern auch die gleichnamige herrliche Kantate Seb. Bachs, der dieser Gesang als Grundlage dient.[3])

Wilke, Friedrich, einer der während der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts angesehensten Orgelbaufachverständigen und ein fleißiger Schriftsteller über Gegenstände der Orgelkunde, war am 13. März 1769 als der Sohn eines Lehrers zu Spandau geboren. Er besuchte die dortigen Schulen und erhielt daneben von seinem Vater auch den ersten Unterricht im Klavierspiel und von dem Organisten Neumann auf der Orgel. Doch war er zum Theologen bestimmt und besuchte daher von 1782 an das Gymnasium in Alt-Brandenburg, setzte jedoch auch hier unter der

[1]) Gerber, Neues Lex. IV. S. 576 meinte, es sei dies „vielleicht die ausführlichste Abhandlung, welche wir über diesen Gegenstand besitzen.“

[2]) Er scheint jedoch neben der Musik noch Allotria getrieben zu haben, da Mattheson in der Ehrenpforte 1740 von ihm sagt, er sei nicht nur ein „erfahrener Direktor“, sondern auch „ein guter Jäger, ein geschickter Gärtner und ein vollkommener Hofmann“ gewesen. Vgl. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 463.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang III. S. 309 und 487. Spitta, Bach II. S. 263—265.
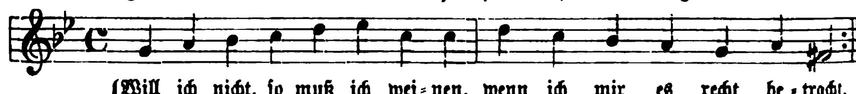
Leitung des Organisten Grosse die Studien im Orgelspiel und Generalbaß fleißig fort und machte sich außerdem in der Werkstätte des Orgelbauers Grüneberg mit der Praxis des Orgelbaus bekannt. Auch in Berlin, wohin er später auf das Gymnasium zum grauen Kloster kam, besuchte er fleißig die Werkstätten der Orgelbauer Buchholz, Marx und König und benützte ebenso die reichlich sich bietende Gelegenheit zu seiner allgemeinen Weiterbildung in der Musik, zu der er bald ganz überging. 1791 erhielt er eine Organistenstelle in seiner Vaterstadt Spandau und 1809 folgte er der Berufung als Kantor und Organist an die beiden Hauptkirchen, sowie als Gesanglehrer an das Gymnasium zu Neu-Ruppin. 1820 wurde er zum Königl. Musikdirektor ernannt und 1821 nahm ihn um seiner Kenntnisse im Orgelbau willen, die Provinzialregierung als Kommissarius für Orgelbauangelegenheiten in ihren Dienst. In diesem Amte hat er dann eine umfassende und äußerst ersprießliche Thätigkeit entwickelt: etwa 60 neue Orgeln sind nach seinen Angaben und unter seiner Leitung erbaut und an 100 Umbauten und Reparaturen auf seine Anregung hin ausgeführt worden. Die dabei gemachten Erfahrungen legte er in zahlreichen Abhandlungen und Aufsätzen in der Allg. Musik. Zeitung, der Musikzeitschrift Cäcilia und in den Artikeln über Orgelkunde nieder, die er für das Schillingsche Universal-Lexikon der Tonkunst bearbeitet hat. Mit dem unerschrockenen Mute der auf eingehender Sachkenntnis beruhenden Überzeugung bekämpfte er namentlich die Orgelverwüstungen des Abt Vogler und wies die Unentbehrlichkeit der gemischten Orgelstimmen nach, denen er manche Verbesserungen angedeihen ließ. Nach fünfzigjähriger Dienstzeit trat Wilke am 27. Juli 1841 in den Ruhestand und zog sich in das Haus einer Tochter nach Treuenbrietzen zurück, wo er am 31. Juli 1848 im achtzigsten Jahre stehend, starb.[1]) — Die folgenden seiner Abhandlungen zur Orgelkunde sind als Broschüren besonders gedruckt worden:

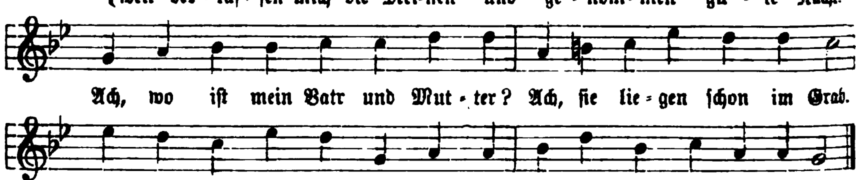
1. Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg im Jahr 1831 aufgestellten neuen Orgel. Zum Gebrauch für Kirchenpatrone, Kantoren, Organisten und Orgelbauer. Mit einer Abbildung der Orgel. Neuruppin, Oehmigke & Riemschneider. 1832. 8°. 43 S. — 2. Über die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgel-Mixturen und ihre Einteilung, nebst Berichtigung einiger über sie öffentlich ausgesprochenen falschen Ansichten. Berlin, Trautwein. 1839. 8°. — 3. Beschreibung der St. Katharinen-Orgel in der Neustadt zu Salzwedel. Mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgel. Mit einer Abbildung. Ebendas. 1839. 8°. — 4. Offenes Sendschreiben an die Herren Musikdir. A. W. Bach in Berlin,

[1]) Zwei ältere Orgelbauer Wilke oder Wilcke führen Walther, Musik. Lex. 1732. S. 650 und Gerber, Neues Lex. IV. S. 573 an: einen Christian Wilcke, der 1684 als Orgelmacher zu Königsberg die Orgel in der dortigen Marienkirche mit 23 Stimmen für zwei Man. und Ped. erbaut hat, und einen Heinrich Jakob Wilcke, Bürger und Orgelmacher zu Halberstadt, von dem nichts weiter bekannt ist, als ein kleines Lobgedicht auf Werckmeister, das in dessen „Orgelprobe" 1698 steht. Doch meinte Gerber: „war ein Freund von dem braven Werckmeister, Empfehlung genug für ihn."
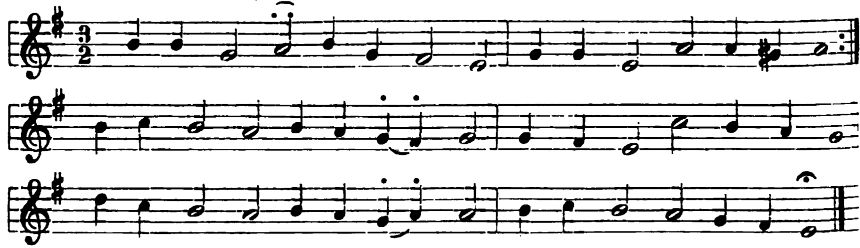
Organist Baake in Halberstadt und Friese in Wismar, betreffend die in der St. Marienkirche zu Wismar neuerbaute Orgel und die Leistungen des Orgelbauers Herrn Friedrich Schulze in Paulinzelle im Orgelbau. Hamburg, Schuberth & Cie. 1845. 8⁰. — 5. Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst (Abfertigung der Phantasien des Orgelbaumeisters Herrn Friese in Wismar, in Beziehung auf die in der Marienkirche daselbst von dem Orgelbauer Herrn Friedr. Schulze in Paulinzelle gebaute neue Orgel. Berlin, Trautwein & Cie. 1846. 8⁰. 47 S.[1])

Will ich nicht, so muß ich weinen, Choral. Dieses Lied wurde durch Stip im „Unverfälschten Liedersegen" 1858 bekannt gemacht. Ritter, Ch.-B. für Brandenburg 1859. Nr. 417. S. 202 hat für dasselbe die eigene Melodie:





Da Ritter über die Herkunft dieser Weise keine Andeutung giebt, so meint Zahn, „sie könnte von ihm selbst erfunden sein." Sie ist bis jetzt nur von Volckmar in seinem auf Ritter fußenden Choralbuch von 1863 aufgenommen worden. — Eine zweite Melodie für das Lied schrieb Friedrich Enckhausen 1868; sie wurde im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 683. S. 259 in dieser Fassung gedruckt:



Der Mann wollte offenbar eine „rhythmische Weise" im Sinne der Choralrestauratoren schreiben und kam dadurch zu einer Melodie, die vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet so unrhythmisch und monoton als möglich ist; man bedenke nur: acht Melodiezeilen, eine wie die andere nach dem Schema: ◡ ◡ – – ◡ ◡ – –!

[1]) Die an 25 Aufsätze Wilkes in den obengenannten Musikzeitungen findet man verzeichnet bei v. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins. 1861. S. 645, teilweise auch bei Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 469 und Mendel-Reißmann, Musik. Konversat.-Lex. XI. S. 360. 361. — Eine autobiographische Skizze Wilkes steht in der Allg. musik. Ztg. Jahrg. 1848. Nr. 48.

Willis, Henry, einer der bedeutendsten englischen Orgelbauer der Neuzeit („one of the leading English organ-builders," wie die Engländer sagen), ist am 27. April 1821 geboren. Von 1835 an erlernte er seine Kunst in der Werkstätte von John Gray (vgl. den Art. „Gray & Davison." Bd. I. S. 509) und 1847 begann er sein eigenes Geschäft mit dem Neubau der Orgel in der Kathedrale zu Gloucester. Auf der Londoner Ausstellung von 1851 machte die von ihm ausgestellte große Orgel Aufsehen und verschaffte ihm die Bestellung der nachmals viel gerühmten Orgel der St. Georges Hall in Liverpool. Die Ausstellung von 1862 vermehrte noch seinen Ruf und seitdem hat er nicht nur die größten Konzertorgeln Londons im Alexandra Palace und in der Royal Albert Hall erbaut, sondern auch nahezu die Hälfte der Kathedralen Englands mit neuen oder erneuerten Orgelwerken verschiedener, meist ansehnlicher Größe versehen. Seine Werke zeichnen sich durch zahlreiche praktische Neueinrichtungen, hervorragend tüchtige Arbeit und Glanz und Kraft des Tones aus. 1871 baute er die erste Röhrenpneumatik, die er auf die Kegellade mit hängenden Ventilen anwandte.[1]) Willis' größere Werke sind:
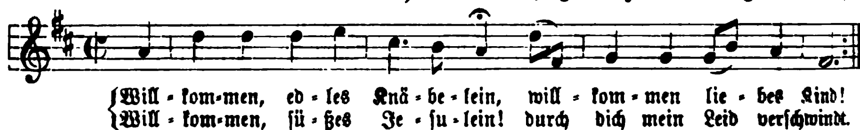
1. Die Orgel der Kathedrale zu Gloucester. 1847. 3 Man. Ped. 29 kl. Stn. — 2. Die Orgel der Kathedrale zu Winchester. 1853. 48 kl. Stn. 3 Man. — 3. Die Orgel der Parish Church zu Cranbrook. 1854. 21 kl. Stn. 2 Man. — 4. Die Orgel der St. Georges Hall in Liverpool. 1855. 1867. 100 kl. Stn. 4 Man. und Ped. (kostete 10000 L. St.!). — 5. Die Orgel der Kathedrale zu Carlisle. 1856. 35 kl. Stn. 3 Man. — 6. Die Orgel im Konzertsaal des Dom Pavillon in Brighton. 44 kl. Stn. 4 Man. — 7. Die Konzertorgel des Alexandra Palace in London. 1870. 88 kl. Stn. 4 Man. (am 9. Juni 1873 verbrannt, dann bis Mai 1875 von Willis neu gebaut). — 8. Die Konzertorgel der Royal Albert Hall in London. 1871. 111 kl. Stn. 4 Man. (hier die erste Röhrenpneumatik). — 9. Die Orgel der Paulskirche zu London. 1874. 52 kl. Stn. 4 Man. — 10. Die Orgel der Kathedrale zu Salisbury. 1877. 55 kl. Stn. 4 Man. — 11. Die Orgel der Kathedrale zu Durham. 1877. 55 kl. Stn. 4 Man. — 12. Die Orgel der Kathedrale zu Wells. 1857. 39 kl. Stn. 3 Man. — 13—18. Die Orgeln der Kathedralen zu Hereford 1879, Edinburgh 1879, Glasgow 1879, Truro 1881, Oxford 1884 und Canterbury 1886.
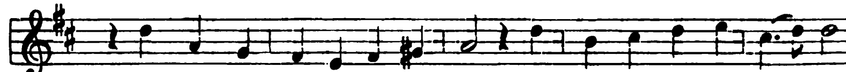
Willkommen, edles Knäbelein, Choral. Das Weihnachtslied des Angelus Silesius erschien in der „Heiligen Seelenlust". 1657. S. 50. Erstes Buch. „Das Sechszehnde" („Sie — die Psyche — heisset das Jesulein willkommen
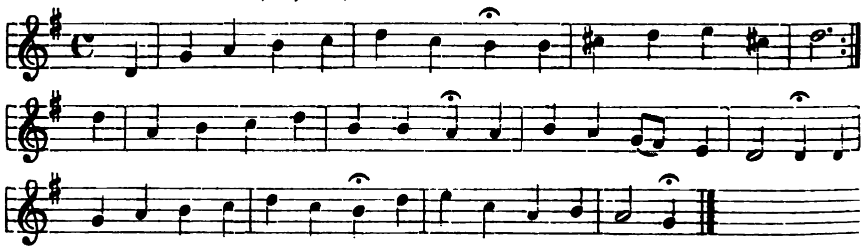
---

[1]) Hinsichtlich der Frage der Priorität dieser wichtigen Erfindung, welche der deutsche Orgelbauer Sander Willis bestreitet und für sich in Anspruch nimmt, vgl. man den Art. „Röhrenpneumatik". Bd. III. S. 90. 91. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 24—27 ist für Sander eingetreten; dagegen bemerkt Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 690: „Jedenfalls muß konstatiert werden, daß die Konstruktion von Willis zu brauchen war, während das Sandersche Modell gerechten Ansprüchen noch nicht genügte."

seyn") mit einer ersten eigenen Melodie von Georg Joseph. Diese fand jedoch keine Beachtung, und die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, wie z. B. Sohren, Musik. Vorschmack 1683. S. 100, brachten das Lied ohne Melodie und ohne Hinweis auf eine solche. Erst bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 39. S. 49 erhielt es die folgende zweite eigene Weise:





die in diesem G.-B.; Ges.-Ausg. 1741. Nr. 94. S. 57. 1771. Nr. 93. S. 55. Mel.-Ausg. von Grosse (1799) fortgepflanzt wurde und außerdem noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 33 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1274. S. 961 Aufnahme fand. — Eine dritte Melodie:
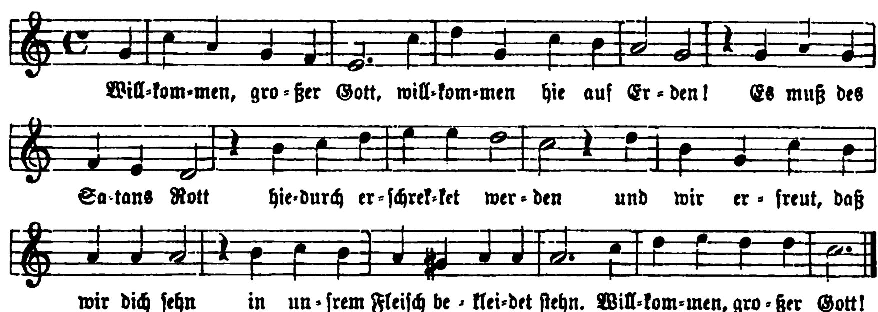


aus dem „Baaden-Durlachischen" Ch.-B. von Fischer 1762. S. 103 hat Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1094. S. 471 herübergenommen und durch ihn ist sie noch weiter in die Ch.-BB. von Hering 1825. Karow 1848 und Jakob und Richter II. 1873. Nr. 1275. S. 962 gekommen.

Willkommen, großer Gott, Choral. Für dieses Weihnachtslied des Mag. Michael Fahrendorf, das bis jetzt aus dem Rigaischen G.-B. von 1664 zuerst bekannt ist,[1]) brachte Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 334. S. 119 in Berücksichtigung des Halberst. G.-B.s 1855. Nr. 44 (1712. S. 995) die eigene Melodie:[2])
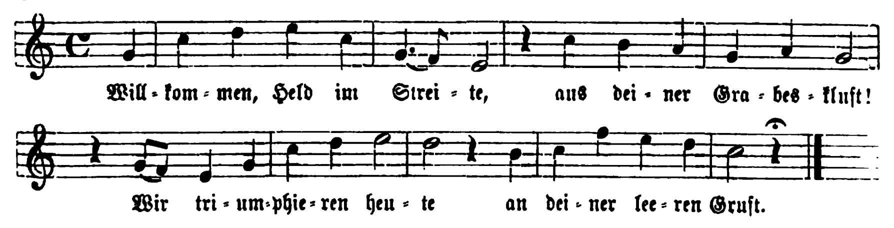
---

[1]) Vgl. Wetzel, Hymnop. IV. S. 124. 125. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 392.

[2]) Zwar stand schon in der Frankf. Praxis 1693 (1700). Nr. 211. S. 252. 253 über dem Lied „In eigener Melodey", ohne daß eine solche mitgeteilt ist. Es sollte dies also wohl nur heißen, das Lied bedürfe einer eigenen Weise, die aber noch nicht vorhanden war. Vgl. auch Zahn, Melodien III. Nr. 4273. S. 19.
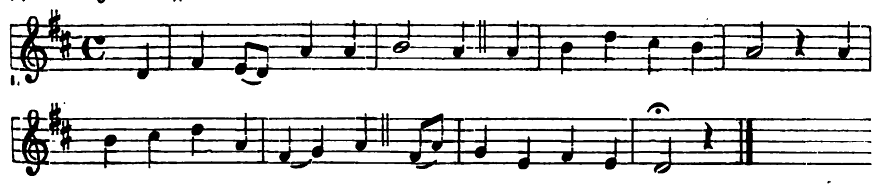


Ritter bemerkt über deren Herkunft nichts; doch scheint sie älteren Ursprungs zu sein und kaum von Ritter selbst oder seinem Mitarbeiter, Pfarrer Karl Heinrich Göroldt in Aderstedt, herzustammen. Sie ist bis jetzt noch nicht weiter bekannt geworden.

Willkommen, Held im Streite, Choral. Das jetzt ziemlich verbreitete Osterlied von Benjamin Schmolck (aus seinem „Der lustige Sabbath in der Stille zu Zion." Jauer 1712. XXXVIII. „Oesterlicher Triumph-Bogen") wird kirchlich nach der Weise „Christus der ist mein Leben" gesungen. Zwei eigene Melodien für das Lied sind: 1. die von Konrad Kocher, Stimmen aus dem Reiche Gottes. 1833. Nr. 156. S. 194. Zionsharfe 1855. I. Nr. 194. S. 86:



und 2. die neue von Johann Georg Herzog 1889 im Ch.-B. für den Konsistorialbezirk Kassel 1890. Nr. 156. S. 129:
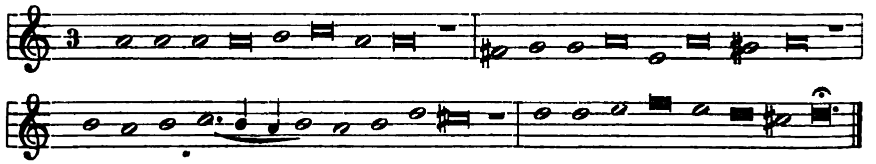


Willkommen sei die fröhlich Zeit, Choral. Das Lied von Ambrosius Lobwasser ist der verdeutschte „Hymnus Salve festa dies, Lactantij" aus „Bewerte Hymni Patrum, vnd anderer Gottseligen Menner &c. aus dem Latein ins Deutsche mit gleichen Reimen gebracht durch D. Ambrosium Lobwasser. (Am

Ende:) Leipzig, bey Hans Steinman. M.D.LXXjX.“ S. 39.[1]) Melchior Franck hat für dasselbe zwei eigene Melodien und Tonsätze geschrieben, die beide jetzt noch bekannt sind. Die erste dieser Weisen aus Francks „Geistlichem Musikalischem Lustgarten.“ I. 1616. Nr. XV ist:





kam mit ihrem Tonsatz in das Goth. Cant. sacrum. I. 1646. 651. S. 322 und findet sich in Sammlungen der Gegenwart noch, z. B. bei Erk, Siona I. 4. Aufl. 1876. Nr. 30. S. 18; Weeber, Kirchl. Chorgesänge I. Nr. 16. S. 10; Heim, Volksgesänge. 18. Aufl. 1873. Nr. 13. S. 20. 21 u. a. — Die zweite Melodie Francks aus seinem „Rosetulum musicum“. 1628. Nr. XI heißt:



und steht mit ihrem Originaltonsatz auch bei Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 288 und noch bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 418. S. 688. 689.

Will mir Gott wohl, so geht mirs wohl, Choral. Auf dieses Lied, das traditionell einem „Herzog August zu Sachsen“ als Verfasser zugeschrieben wird, ist in späteren preußischen Choralbüchern (Mskr. von Rascher 1751 und Kirchhoff 1753) eine Melodie von Johann Stobäus übertragen worden. Sie stammt aus einem fünfstimmigen Tonsatz des Stobäus,[2]) der in den „Geistlichen Liedern“. 1634. Nr. 62 zu Dr. Kornelius Beckers Lied über den 25. Psalm „Nach dir verlangt mich, Herr, mein Gott“ zugehörte. In der Übertragung auf unser Lied war die Melodie noch bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 196. S. 140 erhalten, das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887 hat sie samt dem Lied weggelassen. Die Weise heißt a) bei Stobäus, b) bei Reinhard-Jensen:

---

[1]) Vgl. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. IV. Nr. 1261. S. 861 und die Nachweise über die Verbreitung des deutschen Liedes bei Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. II. Nr. 338. S. 662. 663.

[2]) Nach Zahn, Melodien IV. S. 479. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang I. S. 447 und Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg 1870. S. 156 schreiben diesen Satz Johann Eccard zu, dem dann auch die Melodie gehören würde.

a)

{Nach dir ver-langt mich, Herr, mein Gott, zu dir mein Hoff-nung ste-het;
{laß mich den Fein-den nicht zum Spott, wenn die Trüb-sal an-ge-het.

b)

{Will mir Gott wohl, so geht mirs wohl, auf ihn will ich fest bau-en;
{er weiß wohl, wie ers ma-chen soll; wohl den'n, die ihm ver-trau-en.

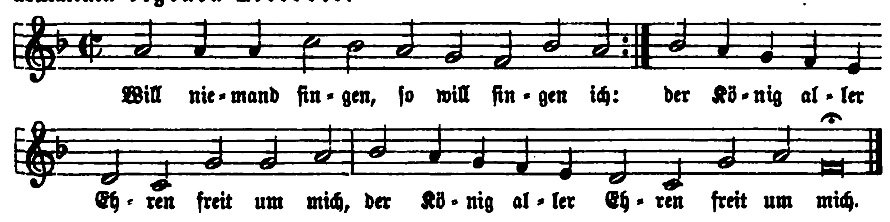
Wer dir ver-traut, fest auf dich baut, der wird nim-mer ver-las-sen.

Nie-mand will er in Nö-ten lan, er hat al-les in Hän-den;

zu Schanden ward die gott-los Art, die dich ver-acht't und haf-set.

gar treu-lich thut er uns bei-stan, all Un-glück kann er wen-den.

Will niemand singen, so will singen ich, Choral. Nikolaus Hermann hatte „in die Johannis 1560“ den weltlichen Abendreihen „Will niemand singen, so sing aber ich: es wirbt ein junger Knab um dich,“ der aus Peter Schöffers zweiter Sammlung (65 Lieder. c. 1537. Nr. 57) als ältestem Druck bekannt ist,[1]) in ein „Gespräch zweier Christlichen Jungfrewlein, von nutz vnd krafft der heiligen Tauff“ umgedichtet.[2]) Diese Umdichtung wurde in seinen „Historien 2c.“ 1562. 1566. Bl. Dij zugleich mit der der weltlichen Weise entnommenen eigenen Melodie:

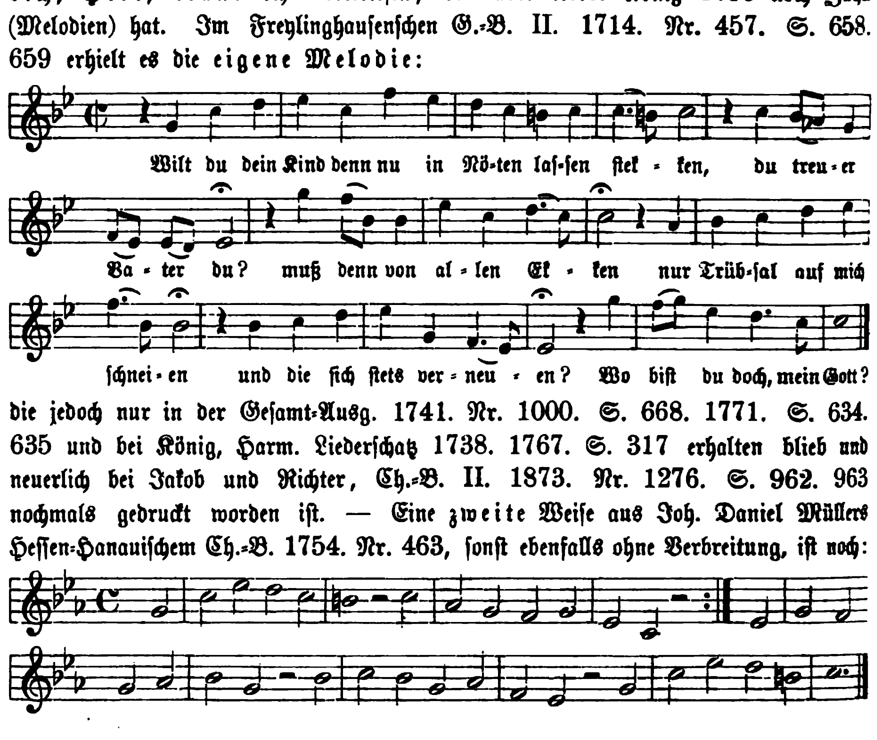


[1]) Vgl. den Abdruck des weltlichen Gesangs nach Text und Weise bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. Nr. 282. S. 368. 369. Die weltliche Weise auch bei Zahn, Melodien I. Nr. 11. S. 7.

[2]) Dieses geistliche Lied ist mitgeteilt von Wackernagel, Kirchenlied. Ausg. 1841. Nr. 502. S. 408. 409 und neue Ausg. III. Nr. 1433. S. 1227.
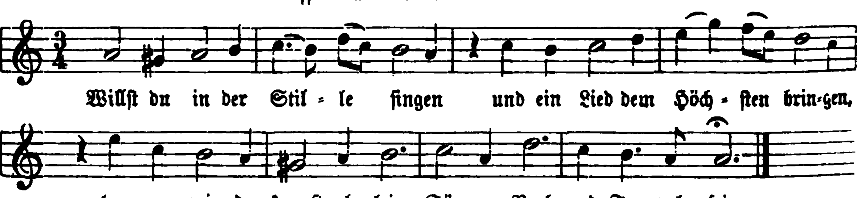
gedruckt, fand aber nur in den Nürnb. G.-BB. von 1599 (Dieterich) und 1605 (Wagenmann), sowie in dem G.-B. Hof, durch Matth. Pfeilschmidt 1614 Aufnahme, und ging dann ab.

Willst du dein Kind denn nun, Choral. Das Lied der Gräfin Ludämilia Elisabeth von Schwarzburg war bei seinem Erscheinen in der Verfasserin „Stimme der Freundin.“ Rudolst. 1687. Nr. 134 auf den „Ton: Auf dich, Herr, traue ich“ verwiesen, den aber weder König 1738 noch Zahn (Melodien) hat. Im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 457. S. 658. 659 erhielt es die eigene Melodie:
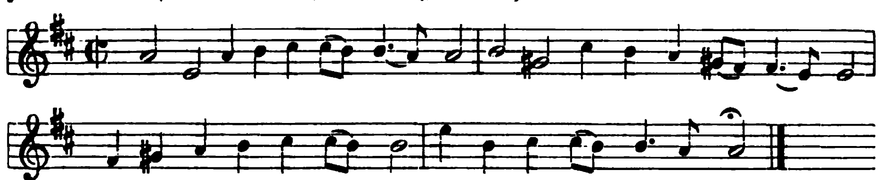


die jedoch nur in der Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 1000. S. 668. 1771. S. 634. 635 und bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 317 erhalten blieb und neuerlich bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1276. S. 962. 963 nochmals gedruckt worden ist. — Eine zweite Weise aus Joh. Daniel Müllers Hessen-Hanauischem Ch.-B. 1754. Nr. 463, sonst ebenfalls ohne Verbreitung, ist noch:

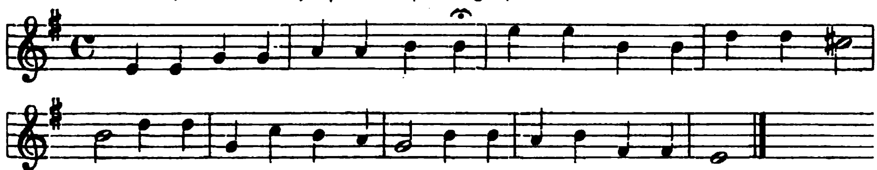
Willst du in der Stille singen, Choral. Das Lied von Johann Peter Titze (Tietz) erschien unter der Aufschrift „Christliche stille Musik. Non clamor, sed amor psallit in aure dei“ im sechsten Theil der Arien von Heinrich Albert. 1645. Nr. 1. S. 1 mit dessen Melodie:



die aber nur noch bei Tobias Zeutschner, Hausandachten (1667). I. S. 2 Aufnahme fand.[1]) „Allmählich hat das Lied auch Eingang in die Gesangbücher erlangt, in denen es bald als Einleitungslied, auf der Kehrseite des Titels oder hinter der Vorrede, bald als Beschlußlied, bald auch eingereiht angetroffen wird."[2]) Im Läneb. G.-B. 1686. S. 1170. 1694. S. 1217. 1695. S. 1679 erscheint es als „Beschluß" ohne Nummer (diese würde 1695. Nr. 2056 sein) mit der zweiten Weise von Friedrich Funck („F. F."):



die noch ins Nürnb. G.-B. von 1690, in Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 294. 295. 1te Mel. und in Müllers Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 103 kam. — König, a. a. O. 1738. 1767. S. 295 brachte außerdem noch die dritte Melodie, die vielleicht seine Erfindung ist:



Winckler, Michael, Organist und Lehrer an der evangelischen Kirche und Schule zu Grottkau in Schlesien, war am 30. September 1749 zu Pogarell im Briegschen geboren. Er erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, einem „Freigärtner", und erlernte das Orgelspiel bei dem wackeren Organisten seines Geburtsorts. Schon 1768 wurde er Lehrer und Organist zu Johnsdorf, 1769 zu Bärzdorf, und von 1775 an wirkte er „aufs nützlichste zum Frommen der Jugend und seiner eigenen Bildung" zu Grottkau. „Er erzog tüchtige Sänger und Violinspieler, führte gute Musiken in der Kirche auf" und bethätigte sich als sachverständiger Ratgeber in zahlreichen Orgelbauangelegenheiten. Seine Schüler brachte er soweit, daß sie in Kirche und Schule, sowie beim Kurrendesingen die Choralgesänge von Seb. Bach und die Motetten von Homilius „mit vieler

[1]) Auch sonst kam das Lied „seines ansprechenden Charakters halber" in musikalische Werke und erhielt in denselben Melodien: so von Sigm. Gottl. Staden in seiner „Seelen-Musik." 1648. Nr. 2 und in der St. Galler Seelenmusik 1719. S. 82. Vgl. diese Melodien bei Zahn, Melodien I. Nr. 1321. 1323. S. 348.

[2]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 339. S. 385. Im Halberstädtischen G.-B. von Ammersbach 1673 z. B. steht es hinter dem Titel als „Vorrede. Welches der beste Cantor oder Sänger, das beste Gesang- oder Bet-Buch und der beste Tempel oder Bet-Haus" sei.

Präzision vortrugen." Windler starb am 9. Februar 1790 zu Grottkau. Kompositionen von ihm sind nicht bekannt.[1])

Windablassung, Windablaß, Windabführer, vgl. den Art. „Evacuant". Bd. I. S. 388.

Windbüchse, Büchsenkanal, vgl. den Art. „Kropf". Bd. I. S. 841.

Windfang wird in der Sprache der Orgelbauer bisweilen das Schöpf-, Fang- oder Saugventil am Orgelbalg genannt. Vgl. den Art. „Schöpfventile". Bd. III. S. 253. 254.

Windkanäle in der Orgel führen den Orgelwind von den Bälgen nach den Windladen. Der unmittelbar mit dem Balg verbundene kurze Windkanal, dessen eine Mündung den Wind aus dem Balg aufnimmt, während seine andere ihn in den Hauptkanal ausströmen läßt, ist der Kropf (vgl. den Art. Bd. I. S. 841), Kropf- oder Büchsenkanal. In demselben ist das nach dem Hauptkanal sich öffnende Kropfventil (vgl. den Art.) angebracht, das dem Wind den Rückweg in den beim Aufziehen leeren Raum bietenden Balg sperrt. Der Hauptkanal, der je nach dem gegebenen Aufstellungsraum eines Werkes verschieden lang und je nach dem Gesamtwindbedürfnis mehr oder weniger weit ist, führt den Wind ins Innre der Orgel bis in die Nähe der Windladen. Hier teilt er sich in Nebenkanäle, welche den Wind an die Windkasten der verschiedenen Orgelabteilungen, die eigene Windladen haben, verteilen. Für die zweckentsprechende Einrichtung der Windkanäle sind die physikalischen Gesetze maßgebend, nach denen sich die komprimierte Luft (Orgelwind) in geschlossenen Räumen bewegt, und es können die für jedes einzelne Orgelwerk notwendigen Größen der Windkanäle bestimmt und sicher allein auf dem Wege rechnungsmäßiger Anwendung dieser Gesetze gefunden werden. Der ältere Orgelbau wendete in der gesamten Windgebung der Orgel nur willkürlich-empirische Maße an und kam so zu Windkanälen, die in der Regel viel zu eng, und damit zu Orgeln die windsiech und windstößig waren. Man ging dabei von der irrigen Annahme aus, der Orgelwind habe den Reibungswiderstand auf seinem Wege durch die Windführungen auf Kosten seiner Strömungsgeschwindigkeit zu überwinden, die Ursache eines matten, siechen, schwankenden Orgeltones sei eben diese „Verzögerung der Geschwindigkeit" und ihr müsse daher entgegengearbeitet

---

[1]) In der Bibliothek zu Königsberg wird im Mskr. eine „Moteta „Lobe den Herrn, meine Seele" aufbewahrt, auf der „in fine sc. Winkler" steht. Müller, Die musik. Schätze 2c. 1870. S. 409 meint, sie sei „wahrscheinlich von einem der schlesischen Windler." Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens 1830. S. 464—466 führt außer dem vorstehenden noch an: einen Oßwald Windler aus Straubing, der gegen 1500 Kantor an der Kirche zum heil. Kreuz und Pfarrherr zu St. Maria Magdalena in Breslau war, und den Organisten Franz Tiburtius Windler am Dom in Breslau, † 1706.

werden. Dies aber ja nicht durch Erweiterung der Kanäle, in denen, wie noch heute von manchen Orgelbauern behauptet wird, der Wind nur „locker" und „faul" werde, sondern etwa durch Kanäle, die sich von den Bälgen nach den Windladen zu regelmäßig verengern, und in denen daher der Wind „gepreßt" werde. Kützing z. B. baute solche Kanäle, die sich von 10 zu 10 Fuß Länge um die Hälfte ihres Querschnitts verjüngten, und Buckow u. a. folgten ihm. Jetzt ist man durch Töpfers Untersuchungen zu der Einsicht gelangt, daß der Orgelwind den Reibungswiderstand der Kanalwände allein auf Kosten seiner Spannkraft oder Dichtigkeit überwindet, also je größer dieser Widerstand ist, um so mehr an Druckkraft verlieren, um so mehr abgeschwächt zu dem Pfeifenwerk gelangen muß. Wollte man nun auch so weite Kanäle machen, daß der Reibungswiderstand auf ein Minimum sänke, so würde zwar der Wind in ihnen weder „locker" noch „faul" werden, denn das widerspricht den physikalischen Gesetzen, nach denen sich komprimierte Luft in geschlossenem Raume bewegt; wohl aber würden sich die momentanen Verdünnungen und Verdichtungen, die der Wind nach dem Gesetz des Beharrungsvermögens der Körper unter dem Einfluß verschiedenen Spielverbrauchs und Balgganges erleidet, und die in einer großen Luftmasse nicht entsprechend schnell ausgeglichen werden können, als Bebungen und Schwankungen im Orgelton mehr oder weniger, unter Umständen bis zur Unerträglichkeit bemerklich machen. Der Reibungswiderstand läßt sich — wenn man von der durch die jeweilen gegebenen Raumverhältnisse bedingten Länge der Windkanäle absieht — nur durch die thunlichste Verminderung der von der Windströmung berührten Reibungsfläche herabmindern. Bei gegebener Weite wäre diese Reibungsfläche in Kanälen von kreisförmigem Querschnitt am kleinsten; aber deren Herstellung von Holz ist zu umständlich. Größer ist sie schon in Kanälen von quadratischer Form, und sie wächst in solchen von rechteckiger um so mehr, je weiter sich deren Querschnitt von der Quadratform entfernt. Denn es sei z. B. die gegebene Weite = 64 cm^2 Querschnitt und die gegebene Länge = 120 cm, so ergiebt dies für die Quadratform eine Fläche von 32 . 120 = 3840 cm^2, bei einer Rechteckform von 2 Seiten à 16 und 2 à 4 cm aber eine solche von 4 . 16 . 120 = 7680 cm^2. Daraus folgt, daß die quadratische Kanalform, oder die ihr am nächsten bleibenden rechteckigen Formen die für die Windströmung vorteilhaftesten sind. — Was sodann die Strömungsgeschwindigkeit des Orgelwindes anlangt, so hat man im direkten Gegensatz zu älteren Anschauungen jetzt erkannt, daß ein steter und gesunder Orgelton gerade durch ihre möglichste Langsamkeit und Ruhe bedingt ist, weil nur so der Verlust an Spannkraft sich auf ein Minimum reduziert. Eine Strömungsgeschwindigkeit von 3 m in der Sekunde wird als Maximum angenommen. Bei ihr soll unter Voraussetzung gleichmäßig-ruhiger, stoßfreier Fortbewegung der Wind auch bei stärkster Registrierung und vollgriffigstem Spiel nur einen Dichtigkeitsabfall von höchstens 2 mm^0 erleiden. Die für solche Strömung nötige Weite des Hauptkanals wird in der Praxis auf verschiedene Weise

erfahrungsmäßig bestimmt. Man findet die Fläche seines Querschnitts, wenn man „den Flächeninhalt aller Pfeifenlöcher auf der ersten Kanzellenöffnung (der des großen C 8′) addiert und diese Summe mit einem Erfahrungs-Koëffizienten — als solchen nahm Kützing 40 oder 30, Dom Bedos (der sein Labialpfeifenwerk noch nicht so kräftig intonierte, wie es jetzt verlangt wird) nur 11, 10 und 6 an — multipliziert. Zieht man daraus die Quadratwurzel, so erhält man die Quadratseite des Kanals „im Lichten". Oder man ermittelt „den Maximal-Windverbrauch" eines Werkes so: „zunächst wird der Windbedarf einer Pfeife gesucht. Man berechnet den Kubikinhalt sämtlicher Bälge und läßt dieselben leer ablaufen. Aus der hiezu gebrauchten Zeit ergiebt sich der Windverlust für die Zeitsekunde. Nun werden alle Bälge abermals aufgezogen und man läßt jene Pfeife, deren Windverbrauch ermittelt werden soll, ertönen. Aus der Zeit, welche jetzt die Bälge zu ihrer Entleerung brauchen, wird, nach Abzug des Windverlustes, der Verbrauch der Pfeife für die Sekunde gefunden. Hat man den tiefsten Ton einer jeden Stimme zu dieser Ermittlung gewählt, und verzehnfacht man den Gesamtverbrauch aller untersuchten Pfeifen, so erhält man die Menge der Luft, die sich in einer Sekunde im Hauptkanal fortbewegen muß. Es wird sich demnach die Fläche des Querschnitts des Hauptkanals (F) verhalten, wie die Luftmenge des Verbrauches aller Stimmen des vollgriffigsten Accords in einer Sekunde (V), geteilt durch das Maximum der statthaften Strömungsgeschwindigkeit (S = 3 m pro Sekunde), also F = V : S." — Im allgemeinen ist in Hinsicht auf die Weite der Kanäle nur noch zu bemerken, daß dieselbe ohne Nachteil für die Reinheit, Fülle und Schönheit des Orgeltones beliebig groß genommen werden kann, und jedenfalls immer so groß genommen werden muß, als es die Raumverhältnisse und die Rücksichtnahme auf andere damit in Verbindung stehende Größen (Spielventile u. dgl.) nur irgend gestatten. Die Summe der Querschnitte aller Nebenkanäle muß, ebenso wie der Querschnitt des Kropfes, dem Querschnitt des Hauptkanals gleich sein. An der Mündung des Kropfes in den Hauptkanal, da, wo das Kropfventil angebracht ist, muß jener durch Abstumpfung seiner Winkelbiegungen die Weite des Hauptkanals erhalten, zumal dann, wenn dieser zunächst nach oben geführt ist. Auch in allen andern Knieen der Kanäle sind die Winkel abzustumpfen und dadurch die Biegungen zu erweitern. Möglichst kurze Kanäle, d. h. die Anbringung des Gebläses in thunlichster Nähe der Windlade, sind für den Orgelton am günstigsten und sichern ihn allein vollständig gegen die Fehler der Schwindsucht und Windstößigkeit. Freilich gestatten in sehr vielen Fällen ungünstige Raumverhältnisse die vorteilhafteste Anlage nicht, sondern machen längere Kanäle notwendig. Doch hat man jetzt deren Nachteile durch aufgesetzte Regulatoren (vgl. den Art.) mit Erfolg kompensieren gelernt. — Daß die Kanäle, gleich allen windführenden Teilen der Orgel, winddicht sein müssen, ist selbstverständlich. Sie werden mit Nut und Zunge zusammengefalzt oder mit Diebeln zusammengediebelt; ihre Fugen werden

beledert, ihre Seiten mit Zeichenpapier oder Pergament überleimt und ihre Innenfläche mit Leimfarbe, einer Mischung von Leim und geschlemmtem Bolus, ausgestrichen. Können nicht ganz astfreie Bretter verwendet werden, so sind die Äste auszustoßen und die Astlöcher mit eingeleimten Holzkeilen wieder auszufüllen und mit Leder zu überkleben.

Windkasten, der, an der Schleiflade der Orgel ist das unter der eigentlichen Windlade angebrachte Windbehältnis, in das der Orgelwind aus den Windkanälen vor die Spielventile und Kanzellen strömt und das zugleich die Spielventile, die Ventilfedernleiste mit den Ventilfedern, sowie die Pulpeten einschließt. Gleich allen Windbehältnissen der Orgel muß der Windkasten fürs erste luftdicht, fürs andere so groß sein, daß er eine unter allen Umständen genügende Menge Wind zu fassen vermag. Im älteren Orgelbau wurde er meist zu klein gemacht und die Folge waren windsieche Orgeln. Das Korpus des Windkastens besteht aus zwei Längsrahmenschenkeln, einem vorderen und einem hinteren, die so lang als die entsprechenden Rahmenschenkel der Windlade und luftdicht auf diesen festgemacht sind. Die Zahl seiner Querschenkel, deren Länge die meist ca. die halbe Breite der Windlade betragende Breite des Windkastens ergiebt, richtet sich, von den beiden Außenschenkeln abgesehen, nach der Anzahl der Abteilungen, in die der Windkasten für die entsprechenden Pfeifenabteilungen auf der Windlade geteilt werden will. Seine Querschenkel bilden nämlich die mit den nötigen Verbindungsöffnungen durchbrochenen Schiede dieser Abteilungen. Am Außenschenkel der Diskantseite wurde früher nur ein Windeinfall angebracht; jetzt macht man im Interesse reichlicherer Windgebung deren mehr, am besten für jede Windkastenabteilung einen eigenen. Auf die Schenkel ist der Windkastenboden, der zugleich das Beutelbrett bildet, aufgenagelt, oder behufs besserer Sicherung aufgeschraubt. Viel zu thun hat den Orgelbauern von jeher der vordere Verschluß des Windkastens gegeben. Es soll dieser jederzeit luftdicht und doch auch immer bequem abnehmbar sein, um den Zugang zu den mannigfachen Störungen unterworfenen Spielventilen freizugeben. Jede Abteilung des Windkastens erhält gewöhnlich ihren eigenen Spund, ein an den Kanten beledertes Brettstück aus Eichen- oder Kiefernholz — bei Engländern und Franzosen auch aus Mahagoni und gerne mit Intarsiaarbeiten verziert — von rechteckiger Form und einer der jeweiligen Abteilungsöffnung entsprechenden Länge und Breite. Früher klemmte man diese Spunde einfach in die Öffnungen ein und riskierte dabei, daß sie, wenn sie bei feuchter Witterung quollen, nicht mehr herauszubringen waren, gelegentlich sogar den Windkasten sprengten, oder, wenn sie bei trockenem Wetter schwanden, nicht mehr luftdicht deckten. Jetzt zieht man vor, die Spunde in Form von Vorschlägen auf die Öffnungen zu legen und mittelst Schrauben (die jedoch der Gefahr des Verquellens ebenfalls ausgesetzt sind), hölzernen oder eisernen Krammen und Vorreibern, zwischen die event. noch Keile eingetrieben werden, luft-

dicht anzupressen. — Jeder Windkasten soll im allgemeinen so groß sein, daß er für den Ventilaufgang, Ventilfedern und Federleiste hinlänglichen Raum bietet. Seine Querschnittsfläche muß mindestens der des Kanals gleich kommen, der in ihn mündet. Unmittelbar vor der Einmündung des Kanals wird das Sperrventil (vgl. den Art.) angebracht, das früher nur bei vorkommenden Fehlern (Heulen) den Wind abzusperren hatte, jetzt aber auch ein wichtiges Hülfsmittel für die freie Registerkombination und ihre Vorbereitung geworden ist. — Wenn die Pedalkoppel statt als Anhängekoppel, als Ventilkoppel gebaut werden will, wie dies namentlich Silbermann und seine Schüler immer gethan haben, so ist für die zu koppelnde Windlade ein zweiter Windkasten nötig, der für die Koppelventile hinter dem Hauptwindkasten der Spielventile angebracht wird.

Windlade, die, ist das eigentliche Centralorgan der Orgel, ihr „Sekret", wie die alten Orgelbauer sagten.[1] „Was das Herz ist bey den lebendigen Creaturen, und in demselben das Blut, das ist bey der Orgel die Windlade, und in derselbigen der Wind" meinte Adlung.[2]) Über die ältere Springlade, sowie über die beiden auch heute noch wichtigsten und in weitaus überwiegender Mehrzahl zur Verwendung kommenden Windladensysteme, die Schleiflade und die Kegellade, ist das Nötige in besondern Artikeln unsres Werkes bereits beigebracht.[3]) Hier möchten wir noch einige allgemeine Gesichtspunkte hervorheben, die für diesen Teil der Orgel in Betracht kommen, und einen Überblick über die neuen Windladensysteme geben, die in der Gegenwart hervorgetreten sind. — An jede Windlade, die ihrem Zweck in thunlichst vollkommener Weise entsprechen soll, sind im wesentlichen folgende Anforderungen zu stellen: 1. sie muß dem Gesamtpfeifenwerk, wie jeder einzelnen Pfeife jederzeit, auch bei stärkstem Spiel quantitativ vollständig genügenden Wind zu liefern imstande sein; 2. sie muß diesen Wind qualitativ in solcher unter allen Umständen gleichbleibenden Dichtigkeit oder Spannkraft zuführen können, daß

---

[1]) „Secretum organicum, quod et Canonem musicalem nominat Vitruvius, est principale membrum totius organi, diciturque secretum, eo quod ab auditoribus secretum harmoniae abscondit" meinte P. Kircher, Musurg. univ. 1650. I. Lib. VI. Pars III. cap. III. § I. Probl. VI. S. 512. Vgl. auch Janowka, Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae. 1701. S. 6.

[2]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 347. In der Mus. mech. org. 1768. I. S. 28 bringt er noch die weitere Bezeichnung: „Secretum ventorum, weil sich daselbst der Wind verbirgt."

[3]) Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 471 bemerkt: „Nach einer Berechnung von allerdings zweifelhafter Unterlage haben noch gegenwärtig 99 % aller Orgeln Schleifladen. In England, Frankreich und Amerika wird vorherrschend diese Lade gebaut und nur in Deutschland hat sich eine Anzahl hervorragender Orgelbauer von ihr abgewandt, während die große Menge der kleineren, sowie viele der älteren Orgelbauer noch immer an ihr festhält." Es ist dies jedoch nur in Beziehung auf Mittel- und Norddeutschland richtig; in Süddeutschland und der Schweiz ist jetzt die Kegellade entschieden vorherrschend.

jede Orgelstimme ihrem Charakter entsprechend und so intoniert werden kann, daß sie den Ton, der in ihr liegt, voll und ganz hergiebt; 3. diese Windgebung muß mittelst einer Mechanik bewirkt werden können, die der Spielbewegung nur einen Widerstand entgegensetzt, der über eine genau bemessene Grenze nicht hinausgeht, und 4. diese Mechanik muß von möglichster Dauerhaftigkeit und Sicherheit des Funktionierens, und für den Fall trotzdem eintretender Störungen leicht zugänglich sein. Der älteren Springlade gegenüber war die Schleiflade, um ihrer größeren Einfachheit und Sicherheit willen, unstreitig ein bedeutender Fortschritt auf dem Wege, diesen Anforderungen zu entsprechen. Aber es stand bei ihr der vollkommen satten Windgebung die zwingende Rücksichtnahme auf die Spielbarkeit entgegen. Durch die Einführung der Spielmaschine oder des pneumatischen Hebels ist nun zwar diese Rücksichtnahme überflüssig geworden; trotzdem bietet die Schleiflade in den komplizierten Luftdruckverhältnissen ihrer Räumlichkeiten der Schwierigkeiten, die einer gesunden Windgebung und frischen Ansprache des Pfeifenwerks entgegenstehen, noch übergenug. Da auf jeder ihrer Kanzellen, die immerhin nur verhältnismäßig kleine Behältnisse darstellen, die Reihe von Pfeifen auf gemeinsamem Winde steht, die zu einer und derselben Taste gehört, so können diese Pfeifen nach dem Ausdruck der Orgelbauer sich gegenseitig „den Wind rauben." Dieser Umstand hat auf den Grundsatz geführt, jede Pfeife müsse ihren eigenen Wind haben, und dieser Grundsatz ist — wenn man von einigen älteren Versuchen in dieser Richtung absieht — in der neueren Kegellade zur Durchführung gekommen. Sie hebt allerdings die Mißstände der Windgebung der Schleiflade so ziemlich vollständig — wie dies allein schon daraus hervorgeht, daß für das Maximum und Minimum des Luftverbrauchs bei einer stark besetzten Schleiflade das Verhältnis 1 : 72,3, bei der Kegellade aber nur 1 : 7,8 gefunden wurde —, hat aber dafür wieder eine kompliziertere Mechanik, die zwar durchaus und dauernd mit Sicherheit wirkt, in dem etwa doch eintretenden Notfall einer Störung aber schwer zugänglich ist. Doch wird merkwürdigerweise nicht zunächst und hauptsächlich diese Mechanik getadelt, sondern der eigentümliche „Kegelladenton", der daher rühren soll, daß der Wind in den Pfeifenröhren dieser Lade mit ihren Winkelbiegungen „malträtiert" werde. Um auch dieses vermeintliche Gebrechen noch zu beseitigen, ist man jetzt auf die Kastenlade gekommen. Sie ist ein einheitlicher Windraum, der je nach Bedürfnis groß genommen werden kann und in dem zugleich die Doppelmechanik der Traktur und Registratur angebracht ist. Aus ihr erhalten die sämtlichen auf ihr stehenden Pfeifen direktesten, durch keinerlei Durchgang durch winklige Röhren, eckige Ventilöffnungen und enge Kanzellen geschwächten Wind. Von solcher so ziemlich als ideal vollkommen betrachteten Windzuführung meinte man alles Heil, ja geradezu Wunder für die frische Ansprache des Pfeifenwerks erwarten zu dürfen und hat sich nichtsdestoweniger — getäuscht gesehen. Denn die Prüfung mit der Windwage hat ergeben, daß in einer richtig gebauten Kegellade, trotz ihrer indirekten,

den Wind angeblich „malträtierenden“ Führung, dieser Wind zum mindesten in derselben, wenn nicht in einer noch höheren Dichtigkeit (Druck) im Pfeifenfuß ankommt, als in der Kastenlade mit ihrer direktesten Windführung. Vor lauter ängstlicher Sorge um diese direkte Windführung hat man das aërostatische Gesetz von der Bewegung verdichteter Luft in geschlossenem Raum außer acht gelassen, nach welchem diese einer Stelle mit minder dichter Luft durch die Winkelbiegungen und Windungen von Röhren mit demselben elementaren Drang zuströmt, wie in einem einheitlichen Raum, vorausgesetzt natürlich, daß die Röhren die für den jeweiligen Windverbrauch und den hiebei mit in Rechnung zu bringenden Reibungswiderstand nötige Weite haben. — Bei der centralen Bedeutung der Windlade in der Orgel erscheint es nur natürlich, wenn sich der Erfindungsdrang der Orgelbauer hauptsächlich auf sie geworfen hat. Diesem Erfindungsdrang, der in den letzten 10—15 Jahren sich fast zu einem „Erfindungsfieber“ (wie Allihn nicht mit Unrecht bemerkte) gesteigert hat, verdankt der deutsche Orgelbau eine ganze Reihe neuer Windladenkonstruktionen, die wir nun noch in einer Übersicht, unter kurzer Andeutung ihrer charakteristischen Besonderheiten, hier aufführen. Näher auf die Details jeder derselben einzugehen, verstattet fürs erste der Raum nicht; fürs andere wären Einzelbeschreibungen ohne die Beihilfe von Zeichnungen auch kaum genügend verständlich zu geben, und fürs dritte sind fast alle diese Laden noch bloße Versuche, über deren Wert oder Unwert nur eine längere Erfahrung endgiltig wird entscheiden können. Jedenfalls hat bis jetzt keine derselben völlig durchschlagende Bedeutung, und es steht zu befürchten, daß auch kaum die eine oder andere derselben in weiteren Kreisen und für längere Zeit Eingang finden wird. Wir beginnen mit den Varietäten der Kegellade. Bloße Varianten entstehen hier zunächst dadurch, daß man die Kegelventile verschiedener Form (Kegel, Halbkugeln, Scheiben) entweder einschlagend, in die Öffnung der Pfeifenwindröhre einsinkend (Walcker), oder aufschlagend, diese Öffnung mit der Grundfläche bloß deckend (Sauer, und schon der Erfinder der Kegellade, Hausdörfer) verwendet. Eine Variante ist auch die Kugellade der Gebrüder Poppe in Roda (Sachsen-Altenburg), bei der an die Stelle des Kegelventils eine freiliegende Kugel tritt, die ganz in die Röhrenöffnung fällt und diese vermöge ihrer Körperform unter allen Umständen und in jeder Lage luftdicht schließt. Weiter sich entfernende Varianten sind schon zwei Kegelladen mit abwärts sich öffnenden Ventilen unter dem Pfeifenstock, während die Spielmechanik oberhalb angebracht ist. Die eine dieser Konstruktionen ist von dem Orgelbauer Hörbiger in Hermannstadt, die andere von Bernhard Nagel in Großenhain im Meißnischen; beide bezwecken, einen freien und leichten Zugang zu den Kegelventilen zu gewinnen. Wirkliche Varietäten der Kegellade sind mehrere Röhrenladen mit an der senkrechten Seitenwand des Windbehältnisses mündender Windröhre, die mit einem senkrecht aufliegenden Scheibenventil gedeckt wird. Dieses Ventil ist in einer Konstruktion der schon genannten Gebrüder Poppe zunächst noch einzeln an

seinem Stecher befestigt; dieselben Gebrüder Poppe, dann Chwatal in Merseburg, der die Lade Stöpsellade nannte, Voit & Söhne in Durlach und Grüneberg in Stettin haben die Scheibenventile auch an einen gemeinsamen, durchgehenden Stecher oder Zugdraht angereiht. Doch zeigte sich dabei der Mißstand, daß die angereihten Ventile nicht unter allen Umständen einen luftdichten Verschluß gaben. Indem man die Seitenwand des Windbehältnisses schräg (nach unten einwärts geneigt) stellt, gewinnt man die Möglichkeit, die Röhrenöffnung in derselben mit einem Ventil zu decken, das oberhalb aufgehängt ist und, wenn es unten durch einen von der Seite wirkenden Stecher geöffnet wird, durch seine eigene Schwere zurückfällt und damit die Deckung wieder herstellt. Man verwendet hier der Form nach so ziemlich mit den bekannten Spielventilen der Schleiflade übereinkommende viereckige Ventile (Reubke auch Glasplatten), die auch gleich denen der Schleiflade am Schwanzende aufgehängt werden. Solche Laden heißen daher Hängeventilladen und sind, obwohl bei ihnen, wenn sich etwa Ventile verziehen, der Verschluß nicht immer gesichert ist, praktisch brauchbar gefunden und mehrfach angewendet worden. Eine der ersten dieser Laden konstruierte Willis in London, aber in Verbindung mit Pneumatik; eine andere erfand der Orgelbauer Hundeck in Ober-Glogau, eine dritte, mit eigentümlichen, als zweiarmige Hebel geformten Stechern, der Orgelbauer Eggert in Paderborn. Das sind etwa zehn verschiedene Windladen, die sämtlich Varietäten der Kegellade darstellen, also nicht neu im vollen Sinne des Wortes sind. — Auch die Kastenlade benützt in ihren bis jetzt hervorgetretenen Konstruktionen das Princip der Kegellade, und zwar in der Varietät der Hängeventillade. Aber sie bringt das wirklich Neue hinzu, daß sie nur aus einem einzigen Raum oder Kasten (daher ihr Name) besteht, in dem der Gesamtwindvorrat für das auf ihr stehende Pfeifenwerk ungeteilt und ungeschwächt aufgespeichert, und in dem zugleich die Spiel- und Registrier-Mechanik angebracht ist. Dadurch ist die denkbar direkteste Windführung in die Pfeifenfüße erreicht. Die Verteilung des Windes an die Pfeifen geschieht nicht mehr mittelst besonderer, abgeschlossener Räume (Kanzellen), sondern allein durch die Spiel- und Register-Mechanik, deren doppelte Bewegungswirkung in ihrem Zusammentreffen das Ventil jeder einzelnen Pfeife öffnet und schließt. Der Wind hat in der Windlade nur noch den Weg durch die Pfeifenwindröhre, bei einigen Konstruktionen sogar nur noch durch die Dicke des Ladendeckels zu machen, also auch nur noch einen so minimen Reibungswiderstand zu überwinden, daß er an Spannkraft kaum eine Einbuße erleidet. Gleichwohl hat die Kastenlade, wie schon weiter oben bemerkt wurde, den von ihr gehegten Erwartungen nicht vollständig entsprochen, und Allihn sucht die Ursache dieser unliebsamen Thatsache hauptsächlich darin, daß „die Hängeventile zu wenig Aufgang haben." Derselbe Orgelkundige bemerkt zu dieser Ladenkonstruktion des weitern noch: „ihr eigentümlicher Vorzug, daß für jede Pfeife nur ein Ventil vorhanden ist, das zur Öffnung eine doppelte mechanische Bewegung (der Taste und des Registerzugs)

verlangt, bringt auch den eigentümlichen Nachteil mit sich, daß eine doppelte Regulierung nötig ist und daß doppelte Fehler vorkommen können." Um auch die Thätigkeit der Spiel- und Registriermechanik in der Kastenlade noch kurz zu erklären, so ist sie im wesentlichen diese: durch das Anziehen des Registerzugs einer Stimme erhalten die sämtlichen zugehörigen Ventilstecher eine solche Stellung, daß jeder einzelne, wenn die Spielbewegung seiner Taste auf ihn wirkt, sein Ventil angreifen und heben kann; wird der Registerzug abgestoßen, so treten die Stecher in eine Stellung zurück, in der sie zwar der Spielbewegung noch folgen, aber die Ventile nicht erreichen können. Kastenladen, die im Princip übereinkommen, aber in der Ausführung im einzelnen mannigfach voneinander abweichen, haben gebaut: der ältere Röver in Stade schon 1849 eine, die er später neu bearbeitete und verbesserte; Randebrock in Paderborn eine, die er nach der Form ihrer Stecher Hahnenlade nannte und die unter diesem Namen, der übrigens auch auf andere Konstruktionen angewendet wurde, in den siebziger Jahren viel von sich reden machte; Neubke in Hausneindorf eine verbesserte Hahnenlade mit Verwendung von Glasplatten zu den Ventilen; Mehmel in Stralsund eine von ihm Präzisionslade genannte, deren Priorität ihm aber der Orgelbauer Sander in Braunschweig bestritt, und W. Bertram in Enges am Rhein. — Alle bisher angeführten Windladen sind zunächst mechanische, d. h. ihre Spielventile und Registriervorrichtungen werden mittelst einer mechanischen Traktur und Registratur regiert. An die Stelle dieser Mechanik hat man aber bei ihnen auch die Röhrenpneumatik (vgl. den Art.) gesetzt und ist dabei nicht außerhalb der Laden stehen geblieben, sondern hat auch in ihrem Innern die mechanischen Teile gegen pneumatisch wirkende umgetauscht. So ist man zu den pneumatischen Windladen gekommen, von denen noch einige namhaft zu machen sind. Zuerst die pneumatischen Kanzellenladen mit nach Registern getrennter Windführung (Princip der Kegellade): die von Boden in Halberstadt, der die Ventile oder Puffer durch pneumatisch bewegte Membranen (Pulpeten) auf die Röhrenöffnungen der Pfeifen drücken oder von ihnen abziehen läßt; die von Rosevelt in New York, der in der Hängeventillade die Ventile so mit kleinen Hilfsbälgchen verbindet, daß sie bei deren Aufgehen die Röhrenöffnungen verschließen, beim Zusammensinken aber öffnen; die von Sonreck in Köln, der, um die schon um ihrer großen Anzahl willen leicht Störungen veranlassenden pneumatischen Motoren (Bälgchen, Membranen 2c.) für jede einzelne Pfeife zu reduzieren, nur einen Motor pro Taste anwendet, den er pneumatischen Kanzellenhebel nennt; die Differenzlade mit doppeltem Membranverschluß der Windröhren, der Wind von zweierlei Stärke (daher der Name dieser Lade), schwächeren für die Spielkanzellen, stärkeren für die Registerkanzellen erfordert, und die Membranlade von Weigle in Stuttgart (vgl. den Art.), die neuste (1893), mit der „die Röhrenpneumatik bei einem Punkte der Vereinfachung angelangt" sein soll, „den zu überbieten nicht leicht möglich sein dürfte." Weiter sind auch noch

pneumatische Kastenladen vorhanden: von dem jüngeren Röver in Hausneindorf, der die weiter oben genannte mechanische Kastenlade seines Vaters zur pneumatischen fortgebildet hat; ihre Röhrenventile, durch aufgeblasene Spielbälgchen geschlossen, würden sich beim Niederdruck der Tasten und dem dadurch bewirkten Zusammensinken oder Niederschlagen der Bälgchen öffnen, wenn sie nicht zugleich noch mit der ebenfalls pneumatischen Registriervorrichtung verbunden wären, die ihnen das Niedersinken erst gestattet, wenn sie angezogen wird; von dem Organisten Schmahl in Hamburg, deren Originalität jedoch bestritten wird, da sie „in allen wesentlichen Teilen mit der Röverschen Lade übereinstimmt" und nur dessen Federn zum Hochheben der Spielbälgchen beseitigt und durch die Eigenschwere des Balgdeckels ersetzen will; endlich eine von dem Orgelbauer Sander in Braunschweig, die „Ähnlichkeit mit der Bodenschen Lade hat, nur daß sie eben eine Kastenlade ist, die Feder vermeidet und eine originelle Registerpneumatik hat"; auch zeichnet sie sich dadurch noch aus, daß bei ihr „das pneumatische Princip streng durchgeführt und auch auf Koppeln und Kombinationen angewendet ist." — Beim Rückblick auf diese mehr als fünfundzwanzig verschiedenen Windladenkonstruktionen, die in den letzten zwanzig Jahren hervorgetreten sind, mag man sich immerhin freuen über das Vorwärtsstreben und den Erfindungsgeist, der im deutschen Orgelbau lebendig ist. Andrerseits aber wird man sich dieser Erscheinung gegenüber aller Bedenken kaum entschlagen können. Ja, wenn eine dieser Konstruktionen Aussicht hätte durchzudringen und allgemein angenommen zu werden. Aber dazu hat es bis jetzt nicht den Anschein, vielmehr werden solche neuen Laden meist nur von ihren Erfindern eine Zeitlang gebaut und dann freiwillig oder notgedrungen, weil man sie nicht kaufen will, wieder aufgegeben. Allihn hat darum nicht unrecht, wenn er bemerkt: „Es kann doch gewiß nicht als ein wünschenswerter Zustand bezeichnet werden, wenn jeder Ort eine Orgel verschiedener Konstruktion hat. Wer soll diese Orgeln reparieren oder imstande halten? Es ist zu befürchten, daß sie von Unberufenen desto schneller verdorben werden, je mannigfaltiger sie im Bau sind. Der Käufer einer Orgel, eine Kirchenverwaltung hat auch nicht das Interesse etwas Neues, sondern etwas Gutes und Zuverlässiges zu besitzen." Gut und zuverlässig aber, das ist einleuchtend, kann ein so komplizierter Apparat wie eine Windlade erst dann werden, wenn ein Orgelbauer durch langjährige Übung sich möglichst vollständig darin eingearbeitet hat.

Windladenkoppel, Windkoppel (gegenüber solchen Koppeln, welche die Trakturen zweier Manuale miteinander verbinden) nennt man eine Koppel, die in einer Schleifladenorgel angewendet werden kann, wenn die Stimmen zweier Manuale auf einer Windlade stehen. Es kann bei einer kleineren Orgel, deren sämtliche Manualstimmen aus Ersparnisrücksichten auf einer Windlade aufgestellt werden, also zunächst auch nur auf einem Manual spielbar sind, im Interesse der freieren

Verwertbarkeit der Stimmen wünschenswert erscheinen, einige derselben auf einem zweiten Manual dem Spieler zur Verfügung zu stellen. Sollen dies hinten auf der Lade nebeneinander stehende Stimmen sein, so erhält diese an der betreffenden Stelle einen feststehenden, luftdicht trennenden Schied, der in jeder einzelnen Kanzelle wieder mit einer entsprechenden Öffnung versehen wird. Über diese Öffnungen legt man eine gemeinsame Schleife, die mit einem Registerzug so verbunden wird, daß sie beim Anziehen desselben die Schiedöffnungen freigiebt und bei seinem Abstoßen wieder verschließt. Damit sind die beiden Abteilungen der Windlade gekoppelt, und man kann die auf ihnen stehenden Stimmen beider Manuale auf einem spielen, ohne daß die Traktur des andern mitgeht. Doch ist diese Windkoppel nur selten notwendig und nur mit Vorteil anzuwenden, wenn die Kanzellen und Spielventile so reichlichen Windzufluß gestatten, daß sämtliche Stimmen beider Manuale unter allen Umständen satt Wind haben.

Windsäckchen heißen in der Orgelbauersprache öfters die Pulpeten. Vgl. den Art. Bd. II. S. 760—762.

Windschweller, Gazeschweller nannte der Abt Vogler eine von ihm erfundene und angewendete Vorrichtung im Hauptkanal der Orgel, die ein Crescendo und Decrescendo des Tones bewirken sollte. Vgl. darüber den Art. „Crescendo-Vorrichtungen der Orgel". Bd. I. S. 290—292.

Windsiech und **windstößig**. Mit diesen beiden Ausdrücken werden in der Sprache der Orgelbauer zwei Fehler der Windgebung in der älteren Schleifladenorgel bezeichnet. Der Organist Heinrich in Sorau hat ohne weiteres behauptet, daß sämtliche Orgeln der vor-Töpferischen Zeit, auch die von Silbermann nicht ausgenommen, mit diesen Fehlern behaftet waren. Für den älteren Orgelbau mit seiner noch mehr oder minder schwerfälligen Mechanik war die Rücksichtnahme auf eine wenigstens einigermaßen traktable Spielart so zwingend, daß gegen sie alles zurücktreten mußte. Aber eine leichtere Spielart war hauptsächlich nur mittelst sehr zurückhaltender Windgebung zu erreichen. Darum ließ man „den Wind nicht aus den Bälgen", d. h. man machte die Kropfventile und Windkanäle eng und führte den ohnehin wenig dichten Wind auf der Diskantseite in den durch Schiede mit engen Verbindungsöffnungen geteilten Windkasten, so daß sich sein Druck nach der Baßseite hin noch wesentlich verringerte. Dann wurde die Fläche der Spielventile thunlichst beschränkt, die Kanzellen und ihre Öffnungen sehr eng gehalten und, um mit nur einer Ventilreihe für möglichst viele Stimmen auszureichen, die Windlade übermäßig breit gemacht.[1]) Wohl wußten geschickte Orgelbauer auch

---

[1]) Dom Bedos z. B. stellte nicht weniger als 28 Stimmen auf eine Windlade. Jetzt hat Schulze in Lübeck für 80 kl. Stn. 17, Ladegast in Schwerin für 83 kl. Stn. 34 (wobei allerdings die nach Kegelladenprincip gebauten Windbehältnisse für manche großen Stimmen mitgerechnet sind), Stahlhuth in Aachen für 43 kl. Stn. 8 Windladen.

so noch einen leidlich satten und vollen Ton bei annehmbarer Spielart zu erzielen; aber bei der überwiegenden Mehrzahl ihrer Genossen steigerten sich die Mißstände zu Fehlern: ihre Orgeln waren „windsiech, schwindsüchtig.“ Sie hatten „nicht satt Wind“, d. h. es mangelte ihrem Pfeifenwerk an der für eine frische und volle Ansprache nötigen Menge Wind von gehöriger Dichte. Spielt man auf einem solchen Werk mit starker Registrierung in vollgriffigen Accorden, so erklingt es matt, „siech“, wie mit zweifelndem Tonansatz und macht den Eindruck, als ob es nach Luft schnappte. — Nahe mit diesem Fehler verwandt ist der zweite: Orgeln, die an Windmangel leiden, sind auch windstößig, d. h. ihr Ton klingt nicht unter allen Umständen gleichmäßig und ruhig strömend, sondern gerät leicht in ein stoßartiges Beben und Schwanken.[1]) Ein steter und fester Ton ist nur bei langsamer Strömung des Orgelwindes durch die Windführungen möglich. Bei vollstimmigem und vollgriffigem Spiel, also starkem Windverbrauch wird aber die Strömung in Orgeln mit spärlicher Windgebung notwendig schneller und eine plötzliche Stauung derselben, wie sie durch ungeschicktes Treten des Kalkanten, oder durch ruckweises Niedergehen fehlerhafter Bälge, oder rasche Verminderung des Verbrauchs entstehen kann, wird sich als Stoß oder Schwanken im Ton geltend machen. Aber auch Orgeln, die nicht gerade an Windmangel leiden, also nicht ausgesprochen windsiech sind, können windstößig sein, wenn ihr Gebläse zu weit von den Windladen entfernt liegt, also die Windkanäle zu lang sein müssen. Es kann in diesem Falle der wechselnde Luftverbrauch von den nachrückenden Bälgen nicht entsprechend rasch ausgeglichen werden und Stöße, woher sie immer kommen mögen, werden bemerkbar werden. — Gründlich und vollständig können diese Fehler eines Werkes nur durch Erneuerung oder erweiternde Umarbeitung seiner gesamten Windführung (Windladen, Windkanäle, Kröpfe und Kropfventile) und durch thunlichste Kürzung seiner Windwege (Anbringen des Gebläses in möglichster Nähe der Windladen) gehoben werden. Aber ersteres ist kostspielig und letzteres verbieten vielfach die gegebenen Raumverhältnisse. Darum ist man neuerdings auf das Aushilfsmittel der Hilfsbälge oder Magazine (vgl. den Art. Bd. II. S. 120. 121) gekommen, die man geradezu Stoßfänger, Puffer oder Ausgleichungsbälge und Regulatoren (der Windströmung nämlich) genannt hat. Sie werden in thunlichster Nähe der Windladen auf den Windkanälen angebracht und man erzielt mit ihnen je nach den gerade vorliegenden Umständen, wenn auch nicht immer eine gänzliche Hebung, so doch eine wesentliche Herabminderung der obigen Fehler.[2])

[1]) Petri, Anleitung zur praktischen Musik. 1782. S. 290. 291 führte diesen Fehler auch wirklich allein auf den Windmangel zurück: „Ehmals waren aus dieser Ursach die Orgeln so sehr windstößig. Denn die Pedaltöne erschütterten den Wind zu sehr, und nahmen in ihre großen Pfeifen zu viel auf einmal den Manualen weg, so daß der Ton der Manuale den Windabgang durch sein Schüttern und Schwanken nur gar zu deutlich zeigte, wenn man einen Pedalton dabey zugleich antrat.“

[2]) Eine eingehende und sehr dankenswerte Abhandlung des Orgelbauer Sonreck „Über

Windwage, Windprobe,[1]) Windmesser, heißt das von dem Orgelbauer Christian Förner (vgl. den Art. Bd. I. S. 413. 414) zu Wettin bei Halle erfundene Instrument,[2]) mit dem Orgelbauer und Orgelrevisoren den Druck oder die Dichtigkeit des Orgelwindes messen. Die Einrichtung der älteren Windwage war folgende: Ein kleines Kästchen von ovaler oder runder Grundfläche und anfänglich aus Orgelmetall, später mehr aus Eisen- oder Messingblech gemacht, wurde mit Wasser gefüllt. In seinen Deckel war eine Röhre luftdicht eingelötet, die so gebogen oder gekröpft wurde, daß sie bequem in ein Loch eines Windkanals oder eines Kanzellenspundes gesteckt werden konnte. In eine zweite Öffnung des Kästchendeckels wurde ebenfalls winddicht eine oben offene Glasröhre gesteckt, an der die Skala eines Maßstabes (ähnlich der Thermometerskala) angebracht war. Wurde nun dieses Instrument an einem der windführenden Teile der Orgel angesteckt und die Bälge aufgezogen, so hob der Druck des verdichteten Orgelwindes eine Wassersäule in der offenen Glasröhre so hoch, als sein Überschuß über den Druck der atmosphärischen Luft betrug, und man konnte an der Skala ablesen, wie viele Grade starken Wind die Bälge der jeweilen probierten Orgel treiben.[3]) Vollständig genau jedoch war mit dieser Wage der Winddruck noch nicht zu ermitteln; man erhielt ihn etwas zu klein, weil sich die Wasserfläche senkte, wenn die Wassersäule in der Glasröhre stieg, d. h. der Nullpunkt der Skala veränderlich war, ohne daß der feststehende Maßstab nachgerückt werden konnte.[4]) Um diesen Mißstand zu heben, kon-

---

die Pneumatik der Regulatoren" vgl. man bei Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 29—36 und im Art. „Regulatoren". Bd. III. S. 29—32. Auch Ladegast, Euterpe 1867. S. 64 ist der Meinung, ein Magazinbalg in der Nähe der Windladen sei geeignet den obigen Fehlern sofort abzuhelfen. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 10 verlangt gegen Schwindsucht noch besonders, daß in jede Abteilung des Windkastens eine Windeinführung von möglichster Weite gemacht werde.

[1]) Dies war der ursprüngliche Name; vgl. Bendeler, Organopoeia. 1690. 1739. S. 34. Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 43. 63. 64, der von dem Instrument meinte: „aus diesem Fundament kan auch die Uhrsache des Erdbebens behauptet werden," also schon damals an der falschen Erdbebentheorie laborierte. — Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 363. 542. 543 hat dann für das, wie er meint „so curiöse Instrument" den Namen Windwage.

[2]) Die verschiedenen Angaben über den Zeitpunkt der Erfindung, wie „1677" bei v. Dommer, Musik. Lexikon 1865. S. 964, Zellner, Vorträge über Orgelbau 1893. S. 35 u. a., oder „um 1675" bei Riemann, Musiklexikon. 4. Aufl. 1893. S. 1184 sind nicht mehr erweislich. Walther, Musik. Lexikon 1732. S. 251 sagt nur, daß Förner 1677 noch am Leben und 67 Jahre alt war.

[3]) Die Abbildung dieser älteren Windwage findet man in vielen Orgelschriften. Vgl. Adlung, a. a. O. 1758. Tab. III. Fig. 23. Schlimbach, Über Struktur ꝛc. der Orgel. (1880). 1825. Tab. IV. Fig. 11. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. Taf. 9. Fig. 1. Töpfer, Die Orgel ꝛc. 2. Aufl. 1862. S. 8 u. a.

[4]) Daß übrigens dieser Fehler um so mehr sich vermindern läßt, je größer der Durchmesser des Kästchens (also der Wasserfläche) im Verhältnis zum Durchmesser der Glasröhre

struierte Töpfer eine neue Windwage. Sie hat, neben ihrer im ganzen praktisch-handlicheren Form, eine verschiebbare Skala, die auf den bei ihr sichtbar gemachten veränderlichen Nullpunkt jederzeit genau eingestellt werden kann.[1]) — Jetzt hat man das Instrument noch weit einfacher als eine Glasröhre, die in die Form des zweischenkligen Saughebers so umgebogen ist, daß zwischen die beiden Schenkel eine verstellbare Skala eingeschoben werden kann. Überdies läßt sich der eine Schenkel mittelst eines Gummischlauches weit bequemer mit dem Windbehältnis, dessen Winddruck zu messen ist, verbinden, als die frühere feste Röhre.[2]) Das Neuste endlich ist eine Windwage, die auf dem Princip des Aneroïd-Barometers beruht. Eine Dose aus Wellblech wird durch den Druck des Orgelwindes zusammengepreßt und der in ihr enthaltene gefärbte Weingeist steigt in einer Glasröhre wie im Thermometer auf.[3]) Doch meint Allihn in Bezug auf dieses immerhin „hübsch ersonnene Instrument", es sei „kein Grund vorhanden, die billige alte Windwage gegen eine teure neue zu vertauschen, die keine wesentlichen Vorteile bietet, vielmehr wie alle Aneroïd-Barometer mit der Zeit ungenau wird und einer fortdauernden Kontrolle bedarf." — Die Skala der Windwage nahm man zu Werckmeisters Zeit „6 Zoll oder 1/4 Ellen lang", und es war „bey unterschiedlichen fürnehmen Orgelmachern im Gebrauch", sie in „60 Theile oder Grad" zu teilen. In der Durchschnittspraxis des älteren Orgelbaus kam jedoch kaum je ein Winddruck zur Verwendung, der bis 40 Grad als Maximum aufstieg;[4]) daher genügte dem allgemeinen Gebrauch eine Windwagen-Skala von 4 Zoll, die in 40 Grade eingeteilt waren. Aber diese „Theile oder Grad" waren, jenachdem der preußische, sächsische, weimarische, rheinländische ꝛc. Zoll zu Grunde lag, verschieden; und ob auch Werckmeister schon

---

genommen wird, hatte schon Mizler, Musik. Bibliothek. III. S. 512 erkannt; vgl. die Abbildung seiner Windwage bei Adlung, a. a. O. 1758. Tab. IV. Fig. 24.

[1]) Die Töpfersche Windwage ist abgebildet bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. Atlas Taf. VI. Fig. 80. 84. 91. 96. Ders., Die Orgel ꝛc. 2. Aufl. 1862. Beilage zu S. 9. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. Atlas Taf. I. Fig. 41.

[2]) Eine Art der Heberwindwage ist abgebildet bei Allihn, a. a. O. Atlas Taf. I. Fig. 42, eine andere bei Zellner, a. a. O. S. 35. Fig. 34.

[3]) Vgl. Orgelbau-Ztg. Jahrg. 1879. S. 33. 34. Auch bei der alten Windwage hatte Adlung, a. a. O. S. 548 schon „das Wasser durch rothe Späne, oder Heidelbeere, oder dergleichen gefärbt, weil die Beobachtungen beschwerlich, wenn Glas und Wasser einerley Farbe haben."

[4]) Werckmeister, a. a. O. S. 63. 64 bemerkt: „Denn ich befinde, daß der Wind in vielen Wercken 15, in andern 20, in andern 30 biß 40 Grad hält. Aber 15 biß 20 Grad ist ein elender Wind, und muß ein solch Werck schläfferig und faul gehen, 30 Grad gehet noch mit, 35 biß 40 Grad ist der bequemeste Wind, und befinde in denen alten guten Orgelwercken mehrentheils den Wind 35 biß 36 Grad." Biermann, Organogr. Hildesiensis specialis. 1738. S. 25 nennt 32 Grad schon „scharfen Wind", und Adlung, a. a. O. S. 363. Anm. r berichtet: „die neue Naumburgische Orgel hat 36 Grad im Manual und 40 im Pedal" und meint dann: „darzu gehören gute Laden und stark Pfeifwerk."

meinte, „es wäre zu wünschen, daß durchgehends eine Abtheilung (d. h. Grade gleicher Größe) bey den Orgelmachern gebrauchet würde", ist man zu einem einheitlichen und allgemein angenommenen Maße nie gekommen. Erst seit Einführung des Decimalmaßes wird mehr und mehr auch der Orgelwind nach Millimetergraden gemessen. Alle kleineren Orgeln, bei denen Wind von einerlei Druck genügt, erhalten jetzt solchen um 80 mm° (ca. 35° alte Skala); größere Werke bedürfen Wind von zweierlei, auch dreierlei Druck: für das Hauptwerk, die Zungenstimmen und das Pedal ca. 85—90—100 mm°, für Nebenmanuale ca. 65—75 mm°, und event. für die Pneumatik ca. 100—120 mm°.[1]) Freilich sind alle diese Werte nur sehr relativ, da in der Praxis fast jeder Orgelbauer auf andern Winddruck intoniert.

Windzäh, windzach als Terminus der Orgelbauer bezeichnet einen Fehler in der Spielart der Schleifladenorgel, der darin besteht, daß dem Spieler beim Niederdruck der Tasten ein gewisser eigentümlich elastischer Widerstand sich fühlbar macht, der überwunden werden muß. Dieser Fehler rührt daher, daß die Spielventile im Windkasten dem auf sie drückenden Orgelwind zu viel Fläche darbieten. Darum „muß die Breite nicht die obere Fläche (die Rückenfläche) der Ventile sein, sondern auf die Seite fallen. Sie sollen unten konisch oder spitzig zugehen: denn wenn sie breit sind, so legt sich der Wind allzuscharf dargegen und machet, daß sie sich schwer aufziehen. Ein solch Werk heißt sodann: windzähe."[2]) — Man hat daher den Ventilen längst und allgemein die Körperform des dreiseitigen Prismas gegeben, denn, so meint Werckmeister, „wenn ein Ventil lang und schmize und nicht breit, sondern erhoben und scharff ist, so gehet es leichter auf und gelinder zu."[3]

Winkel, Winkelhaken, Winkelhebel, Winkelhakenscheide, Winkelhalter. Der in der Orgelmechanik so vielfach zur Verwendung kommende zweiarmige Hebel ist an sich schon ein gerader oder gestreckter Winkel (von 180°), dessen Schenkel, die beiden Hebelarme, in einer Ebene, aber auf verschiedenen

---

[1]) Für die Stimmen der Konzert-Orgel im Saale der Philharmonie in Berlin (50 kl. Stn. 3 Man. und Ped.; 1888 von Schlag & Söhne in Schweidnitz erbaut) z. B. sind die folgenden verschiedenen Windstärken verwendet: im HW. „Schwellwerk" und Ped. 87 mm° (= 38°) und 106 mm° (= 46°), und im Solowerk 87 mm° und 150 mm° (= 65°). Vgl. die Zeitschr. „Die Orgel". Jahrg. I. 1tes Heft. S. 3. 4. — Die Orgelbauer Weigle (vgl. den Art. Bd. IV. S. 169—173) in Stuttgart brauchen jetzt für ihre neuerfundenen „Hochdruckluft-Labialpfeifen" noch viel höheren Winddruck: sie sprechen von 150 bis 200 mm°, ja von 300—500 mm°. Da reicht also der alte Förner bei weitem nicht mehr hin.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 82. II. S. 31. Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst VI. S. 872. Mendel-Reißmann, Musik. Konvers.-Lex. XI. S. 374 u. a.

[3]) Vgl. Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 28. 29, wo noch weiter bemerkt ist: „die Breite der Haupt-Ventile ist eine grosse Uhrsache, daß das Clavir Windzehe oder hart zu spielen ist, denn der Wind lieget auf der Breite und hält das Ventil sehr an."

Seiten des Stützpunktes des Hebels, der zugleich der Scheitelpunkt des Winkels ist, liegen. Doch nennt man den zweiarmigen Hebel in dieser Form nicht Winkel, sondern Wippe (vgl. den Art.). Erst wenn die beiden Hebelarme als Schenkel gegeneinander gebogen werden, erhält man den Winkel, Winkelhaken oder Winkelhebel. Dieser wird in der Orgelmechanik je nach Bedürfnis und Zweck als rechter Winkel, der die Hälfte des gestreckten beträgt (90°), oder als stumpfer ($< 90^{\circ}$, von 91—179°), oder als spitzer Winkel ($> 90^{\circ}$, von 89—1°) verwendet, doch so, daß der rechte Winkel immer der weitaus wichtigste bleibt. Da man in der Orgel gewöhnlich eine größere Anzahl — meist so viele als ein Manual Tasten hat — solcher Winkelhebel braucht, und dieselben, da sie gleich wirken sollen, auch gleich gestaltet und in gleicher Entfernung voneinander anzubringen sind: so werden sie an einer gemeinsamen Leiste oder Scheide, der Winkelhakenscheide aufgereiht und an derselben mittelst einer durch die Löcher ihres Scheitel- oder Stützpunktes und die entsprechenden Löcher der Scheide gehenden gemeinsamen Achse, einem Eisen- oder Messingdraht von je nach Umständen verschiedener Stärke, so befestigt, daß ihr regelmäßiger Gang gesichert ist. Oft zieht man auch vor, die Winkelhaken einzeln an einer gemeinsamen Leiste, dem Winkelhalter, nebeneinander zu schrauben.

Winkelbärte an Orgelpfeifen. Die Orgelschriftsteller stimmen darüber, welche Bärte (vgl. den Art. Bd. I. S. 121. 122) Winkelbärte zu nennen seien, nicht überein: die einen bezeichnen so die Seitenbärte, die andern die Unter- oder Querbärte. Adlung unterschied noch nicht, sondern sprach nur von „Bärten" überhaupt „unter dem Aufschnitt, wie auch zu beyden Seiten", und nannte letztere auch „alae, Flügel und auricolae, Ohrläpplein." Wolfram nannte die Unterbärte Winkelbärte und ihm folgen die Neueren, während Seidel wohl allein richtig unter Winkelbärten die Seitenbärte versteht.[1]) Denn wie alle Bärte ihre besondern Namen von ihrer verschiedenen Stellung am Aufschnitt erhalten haben, so sind auch die Seitenbärte offenbar darum Winkelbärte genannt worden, weil sie in den Mundwinkeln des Pfeifenmundes oder Aufschnitts angebracht sind.[2]) Doch könnte man sich, wie Töpfer und Allihn thun, füglich mit dem Namen Seiten-

---

[1]) Vgl. Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrth 1758. S. 371 und Mus. mech. org. 1768. I. S. 61. Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 90: Bärte „zu beyden Seiten des Aufschnitts, oft auch unter ihm, alsdann Winkelbärte genannt." Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 375: „Winkelbärte nennt man auch die Querbärte". Zellner, Vorträge über Orgelbau. Wien 1898. S. 101. 102: „Bärte . . . rechts und links von der Mundöffnung, zuweilen auch am Unterlabium, im ersten Falle „Seiten-", im letzteren „Winkelbärte" genannt." Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 54.

[2]) Kothe in seiner Neuausgabe des Seidelschen Buches 1887. S. 99. Fig 27 B bildet einen eigentümlichen Bart ab, bei dem zwei kleine Seitenbärte mit dem Unterbart verbunden sind, und sagt: „solche Bärte heißen Quer-, Schneide- oder Winkelbärte."

bärte begnügen, der ja vollständig bezeichnend ist. — Konische Pfeifen, wie die der englisch-amerikanischen Bell-Gamba (einer Spitzgambe mit glockenähnlich sich erweiternden Aufsätzen) dürfen am obern Rande nicht gestimmt werden, weil sich sonst ihre Klangfarbe verändern würde. Sie erhalten daher entsprechend große Seiten- oder Winkelbärte und werden gestimmt, indem man diese auseinander- oder zusammenbiegt.

Winkelhakenkoppel, eine Koppelvorrichtung der Orgel, bei der zwischen die zu koppelnden Manuale eingestellte Winkelhaken die Koppelung bewirken. Auf den Tasten des Hauptmanuals sind in Klötzchen als ihren Dreh- oder Stützpunkten bewegliche Winkelhaken angebracht. Auf den wagrecht nach vorne laufenden Schenkeln dieser Winkelhaken stehen senkrechte Drähte, die lose durch die Tasten des zu koppelnden Manuales durchgehen und über denselben mit Mütterchen oder Stellschrauben versehen sind. Auf die hintern, senkrecht stehenden Schenkel der Winkelhaken wirken Wippen, die an eine mit dem Koppelzug verbundene bewegliche Wippenscheide angereiht sind. Das Anziehen des Koppelzuges bringt die Wippenscheide in eine solche Stellung, daß ihre Wippen dem hintern Winkelschenkel ein Steigen gestatten; damit senkt sich der vordere soweit, daß die Stellschrauben auf den Tasten des Obermanuals aufsitzen und daher diese beim Spielen des Hauptmanuals mit niederziehen. Das Abstoßen des Koppelzuges senkt die Wippenscheide und bringt damit den Mechanismus in die Ruhelage, resp. die Stellschrauben in ihre erhöhte Lage zurück, in der sie die Tasten nicht mehr berühren.[1])

Winkelmechanik, die Art der Orgelmechanik, bei der die Zugbewegungen in Traktur und Registratur statt durch Wellen (vgl. den Art. Bd. IV. S. 193 bis 195), durch eingeschaltete Winkelreihen von der Taste zum Spielventil und vom Manubrium zur Schleife oder zum Registerventil geleitet werden, ist im Orgelbau der Gegenwart die bevorzugte geworden, gegen welche die Wellenmechanik mehr und mehr zurücktritt. Wenn man aus den Orgelschriften seit Werckmeister alle die Klagen über die Unzuverlässigkeit der Wellen und Wellenbretter, alle die Aufzählungen der Fehler und Störungen, die dieser Teil der Mechanik veranlassen kann, und alle die

---

[1]) Eine andere Koppel mit Winkelhaken hat der Orgelbauer Hartig (vgl. den Art.) in Breslau erfunden und Winkelhebelkoppel genannt. Sie wird, jedoch nicht gerade besonders verständlich, so beschrieben: „Unter den Tasten des Obermanuals liegt ein Scheide mit soviel Winkelhaken als das Manual Tasten hat. Wenn die Koppel gezogen ist, setzen sich die hintern Schenkel der Winkelhebel auf die unter dem Obermanual hervorragenden Tasten des Hauptmanuals, das eine Keppklaviatur hat. Drückt man nun eine Taste des Hauptmanuals nieder, so hebt der hintere Teil derselben den einen Winkelarm in die Höhe und der andere drückt die über ihm liegende Taste des zu koppelnden Manuals mit nieder." Vgl. Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lexikon XI. S. 376. Sonst wird diese Koppel von neueren Orgelschriftstellern nicht erwähnt, auch von dem Breslauer Kothe nicht; sie scheint demnach nicht weiter bekannt geworden zu sein.

Ratschläge, die zu deren Verhütung gemacht worden sind, zusammenstellen wollte — man würde ein dickes Buch erhalten. Es ist auch kaum anders möglich, als daß eine Mechanik, die mit verhältnismäßig dünnen und langen Holzwellen und Wellenbrettern von mehr oder weniger ansehnlicher Fläche arbeitet, unter Temperatureinflüssen leiden, ja ganz unberechenbar sein muß, selbst wenn man strengste Auswahl des Materials und sorgfältigste Arbeit jederzeit voraussetzen dürfte. Dazu kommt aber noch ein weiterer Punkt, der teilweise mit dieser Konstruktion zusammenhängt: es ist mit der Wellenmechanik, bei der, auch wenn sie tadellos funktioniert, der Tastendruck immer zuerst die Drehung der Welle zu bewirken hat, ehe er das Spielventil erreicht, unter allen Umständen eine relativ schwerfällige und zähe Spielart verbunden. Die Winkelmechanik bietet dem gegenüber wesentliche Vorteile. Bei ihr treten an die Stelle der langen Wellen entweder ganz kurze Wellen, die mit ihren Ärmchen Winkel darstellen, oder wirkliche Winkel aus Holz oder Metall, oder aus beiderlei Material. Dies bedingt zunächst eine ungleich größere Sicherheit und Präzision des Mechanismus. Denn selbst hölzerne Winkel bieten den Einflüssen wechselnder Temperatur nur so kleine Flächen, daß Störungen kaum zu befürchten sind. Noch weniger natürlich sind diese möglich, wenn metallene Winkel aus Messingblech, lackiertem Zinkblech, verzinntem oder vernickeltem Eisenblech (letzteres ist als absolut rostsicher am empfehlenswertesten) verwendet werden, wie dies jetzt meist der Fall ist. Wenn weiter bei der Anordnung der Winkelreihen und bei ihrer Verbindung mit den Abstrakten die Gesetze mechanischer Bewegung beobachtet werden, so ermöglicht die Winkelmechanik auch eine durchaus präzise und merklich erleichterte Spielart, da die Zugbewegung so prompt sich herstellen läßt, daß schon der leiseste Druck auf die Taste sofort auf das Spielventil wirkt. Da die Metallwinkel fabrikmäßig hergestellt (ausgestanzt) werden können, kommt die Winkelmechanik auch kaum teurer als die Holzwellatur, und durch Fütterung der Scheitel- und Schenkellöcher mit Fries, Tuch, Leder, am besten aber mit Filz (wie bei den Dämpfern des Pianoforte) lassen sich auch die Übelstände der Reibung und des rasselnden Geräusches vermeiden, die sonst sich geltend machen, wenn Metall auf Metall geht. — Schon zu Werckmeisters Zeit um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts wollten „etliche auch gar ohne Wellen und nur allein durch Winkelhaken das Angehenge herbey bringen."[1]) Von da ab hat es immer einzelne Orgelbauer gegeben, die die Winkelmechanik anwendeten, wenn auch die Wellenmechanik noch lange ganz allgemein die Regel blieb.[2]) In neuerer Zeit hat dann namentlich Friedr. Schulze die
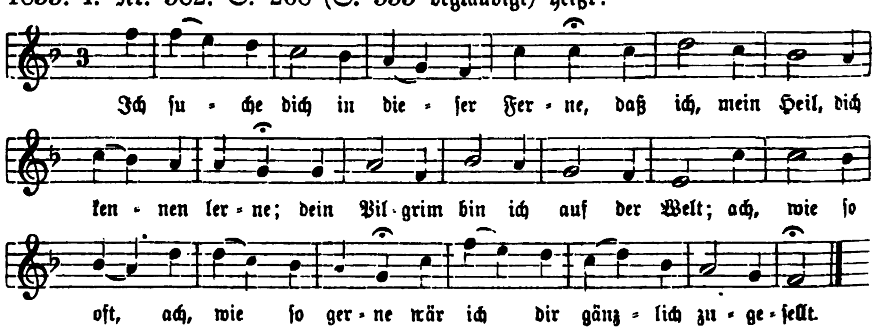
---

[1]) Vgl. Werckmeister, Orgelprobe 1716. Kap. 7. S. 15. Doch sah sich Werckmeister noch nicht veranlaßt, sein Urteil über die Neuerung abzugeben. Auch Adlung, Mus. mech. org. II. S. 34 hat nur referiert.

[2]) Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln 1815. S. 138 berichtet, daß der Orgelbauer Hesse (vgl. den Art.) in Dachwig „gewöhnlich" Winkelmechanik gemacht habe. Wolfram hielt auch „diese Art des Zugwerks mit Winkeln für das bey weitem Vorzüglichste,

Winkelmechanik angewendet und in allgemeinere Aufnahme gebracht.[1]) Jetzt ist im pneumatischen Hebel ein Hilfsmittel von entscheidender Bedeutung für alle Arten der Traktur vorhanden; ob aber die moderne Röhrenpneumatik imstande sein wird, den gesamten bisherigen Mechanismus der Orgel dauernd und endgiltig zu beseitigen, das kann erst eine längere Erfahrung zeigen.

Winkler, Johann Christian Fürchtegott, ein Missionär, dem Kocher in der Vorrede seiner großen Choralsammlung „Zionsharfe" für die ihm geleistete „liebvolle und ersprießliche Beihülfe" (sie bestand vermutlich in der Beschaffung des englischen und amerikanischen Materials für die dritte Abteilung) zu diesem Werk dankte und von dem er auch eine Choralmelodie in dasselbe aufgenommen hat. Winkler war am 15. Januar 1799 zu Stuttgart geboren und wurde 1816—1818 im Missionshaus zu Basel zum Missionär gebildet. Von 1819 oder 1820 an arbeitete er im Dienst der niederländischen Missionsgesellschaft und von 1827 an in dem der englischen Church Miss. Society in Indien. 1834 mußte er, der von Anfang an schwärmerisch gerichtet war, als geisteskrank heimgeschickt werden; er lebte nun als Privatmann in Kirchheim u. T., hielt in Tübingen Vorträge über Missionsangelegenheiten und beschäftigte sich mit Dichtung geistlicher Lieder[2]) und Musik, aber auch mit Somnambulismus. Am 6. Dezember 1858 starb er zu Kirchheim. — Seine Melodie „Ich suche dich in dieser Ferne" bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 582. S. 268 (S. 555 beglaubigt) heißt:



weil alle Unbequemlichkeiten bey ihr wegfallen, und die Bewegung sanft, leicht und sehr prompt geschiehet." Nur wollte er S. 123 noch keine Winkel „von Eisen oder starkem Eisenbleche, weil sie nie eine so sanfte stille Bewegung, wie die hölzernen verstatten."

[1]) Heinrich, Orgellehre 1861. S. 64 u. Orgelbau-Revisor 1877. S. 22. 23 hat namentlich Schulzes Mechanik gerühmt und in seiner schnell fertigen Weise zuletzt frischweg verlangt, der Orgelrevident solle einfach die Wellenmechanik nicht mehr dulden. Aber Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 643 hält ihm entgegen, daß unter Umständen die Wellenmechanik doch nicht zu entbehren sei, und auch Zellner, Vorträge über Orgelbau 1893. S. 61 bemerkt: „es sollten, wo es nur immer angeht, Winkelverbindungen den Wellaturen vorgezogen werden."

[2]) Ein Lied „Ob Trübsal uns kränkt", das aber nicht Original, sondern Bearbeitung

Winter, Johann Christian, zuletzt Kantor und Musikdirektor der Altstadt Hannover, war am 3. März 1718 zu Helmstedt geboren und wird an der Universität seiner Vaterstadt vermutlich auch seine Studien gemacht haben. Als Kantor zu Celle schrieb er 1749 eine „Dissertatio epistolica de Musices peritia Theologo neque dedecora neque inutili“ und später in Hannover 1772 die Abhandlung „De cura Principum et Magistratum piorum in tuendo et conservando cantu ecclesiastico eodemque tam plano quam artificioso“ (3½ Bogen in 4°). Letztere, der Luthers Encomion Musices angehängt war, bezeichnete Forkel als „eine sehr gute Schrift“. Außerdem hat Winter „viele Kantaten sowohl gedichtet als komponiert,“ von denen aber nichts mehr bekannt ist.[1] Die Zeit seines Todes findet sich nicht angegeben, fällt aber nach 1786, da in diesem Jahr noch eine Abhandlung über die Heil. Cäcilia von ihm gedruckt worden ist (Hannovr. Magazin vom 30. Juni 1786. Nr. 52).

Winter, Mag. Johann Ludwig, Prediger zu Suhla im Hennebergischen und Dichter des Liedes „Dich, Herr Jesu Christ, mein Hort“ (vgl. den Art. im Nachtrag), ist hier anzuführen, weil ihm von der Tradition auch die eigene Melodie seines Liedes zugeschrieben wird. Er war am 29. März 1627 als der Sohn des Amtsschreibers Winter zu Schleusingen und nachherigen Amtmanns zu Themar geboren und erlangte seine Schulbildung auf den Schulen zu Arnstadt und Schleusingen. Von 1645 an studierte er zu Jena und Erfurt Theologie und erhielt 1651 die erste Anstellung als Rektor der Schule zu Suhl. 1654 wurde er Subdiakonus, bald darauf Archidiakonus und 1665 Oberpfarrer und Superintendent daselbst. Als solcher starb er am 24. Juni 1708 „aet. 81. min. 54, da er schon von A. 1702, wegen eines ihn Freytags nach Misericordias Domini auf der Cantzel unter der Bußpredigt aus Eph. 5, 14 getroffenen Schlagflusses, die Cantzel nicht mehr betreten können.“[2] — Sein vorgenanntes Lied ist unter seinem Namen bis jetzt zuerst aus einem Altdorfischen G.-B. („Neuerweckte Himmelschallende Liederfreud“) 1691. S. 478 bekannt. Die Melodie erschien bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 356. S. 212. 213 anonym, wie alle Melodien dieses Buchs, und wurde auch so durch die Choralbücher des 18. Jahrhunderts fortgepflanzt. Erst bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 112. S. 57 erschien dann über ihr die Notiz: „M. Joh. Ludw. Winter, 1670 Superintendent zu Suhla, wird von einigen als der Komponist angegeben,“ die in Kühnaus Ch.-B. seit 1817 wieder-

nach dem Englischen ist, hat Knapp, Liederschatz. 2te Ausg. 1850. Nr. 1076. S. 485 aufgenommen. Vgl. auch Dölker, Geistl. Lieder mit Melodien. 10. Aufl. 1892. Nr. 94. S. 142. 143. Es wird in pietistischen Kreisen viel gesungen.

[1]) Vgl. Forkel, Allg. Litteratur der Musik 1792. S. 144. 460. 461. Gerber, Altes Lex. II. S. 519. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 478, der statt „Johann“ den Vornamen „Joachim“ hat.

[2]) Vgl. Wetzel, Hymnop. III. S. 437—439.

holt[1]) und neuerdings dahin präzisiert worden ist: „Joh. Ludw. Winter, um 1670" oder „Mel. v. Joh. Ludw. Winter, 1670. Sup. zu Suhla",[2]) ohne daß doch unterdessen ein wirklicher Beleg hiefür zum Vorschein gekommen wäre.[3])

Winterfeld, Karl **von**, der verdiente und vielberufene Geschichtschreiber des „Evangelischen Kirchengesangs und seines Verhältnisses zur Kunst des Tonsatzes" hat insofern epochemachende Bedeutung erlangt, als mit wenigen Ausnahmen alles, was seit etwa fünfzig Jahren auf diesem Gebiet geschrieben und gethan worden ist, sich wesentlich in der Richtung der von ihm entwickelten Grundanschauungen bewegt hat. v. Winterfeld war als Sprößling des berühmten preußischen Adelsgeschlechts dieses Namens am 28. Januar 1784 zu Berlin geboren. Er erhielt die elementare Schulbildung in der Hartungschen Schule, machte bis 1803 die Gymnasialstudien auf dem Gymnasium zum grauen Kloster daselbst und genoß nebenbei auch elementaren Musikunterricht. Von 1803—1806 studierte er Jurisprudenz an der Universität Halle und trat nach vollendeten Studien die Laufbahn des preußischen Justizbeamten als Auskultator oder Referendär beim Stadtgericht in Berlin an. 1811 wurde er Assessor des Kammergerichts daselbst und machte 1812 eine italienische Reise, auf der er ein besonderes Augenmerk den Dokumenten altitalienischer Kirchenmusik zuwandte. Schon vorher war er 1809 Mitglied der Zelterschen Singakademie geworden, in der sein musikalisches Interesse weitere Anregung fand. 1816 ging er als Oberlandesgerichtsrat nach Breslau und es wurde ihm 1818 zugleich „die obere Leitung des Musikwesens in der Provinz Schlesien anvertraut." Er fand dort, wie er selbst gesagt hat, „noch ungeordnet und wenig benutzt, so bedeutende Denkmale der Tonkunst früherer Jahrhunderte, so reiche Quellen namentlich für die Geschichte des Kirchengesangs seit der Reformation, sah, schon durch ihre Ordnung und Zusammenstellung allein, sich so vielfach belehrt und gefördert, daß der Wunsch in ihm entstehen mußte, eine vollständige Übersicht dieses bedeutsamen Zweiges der Kunstgeschichte zu gewinnen, auch im übrigen Deutschland den Quellen ferner nachzuforschen — dies that er 1833 und 1844 namentlich in Ost- und Westpreußen, wo er Johann Eccard entdeckte — und durch eine ihm eigens gewidmete Darstellung selber einen Beitrag für das Werk einer allgemeinen Geschichte

---

[1]) Zahn, Melodien V. S. 481 sagt: „woher diese Notiz stammt, weiß ich nicht; ich habe erst bei Kühnau, 2. Aufl. 1817, die Bemerkung gefunden: „Winter wird als Komponist angegeben" Er sagt aber nicht, wer es angegeben hat." Der jüngere Kühnau entnahm die Notiz eben aus Umbreit.

[2]) Die erste Angabe bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 409. S. 340; die zweite bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 608. S. 532.

[3]) Wenn Fischer, Kirchenlieder-Lex. Suppl. I. 1886. S. 31 bemerkt: „Von der Melodie behauptet Döring, Winter habe sie 1670 komponiert", so thut er Döring unrecht. Denn wenn dieser in seiner Choralkunde 1865. S. 110 wörtlich sagt: „Johann Ludwig Winter, um 1670 Superintendent zu Suhla, verfaßte Lied und Melodie," so geht doch die Jahreszahl nicht auf die Melodie.

der Tonkunst zu liefern.“ In Breslau gründete er 1819 mit Karl v. Raumer, von der Hagen und Mosewius einen Verein für Kirchenmusik — in dem z. B. Philipp Wackernagel, wie er meinte, „in den Jahren 1819 und 1820 im Raumerischen Hause und bei v. Winterfeld was kirchliche Musik sei zuerst kennen lernte“ — und 1830 mit Branis und Mosewius eine musikalische Sektion in der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur. 1832 erschien in Breslau auch seine erste Schrift: das Büchlein über Palestrina im Anschluß an Bainis großes Werk. Noch im selben Jahr siedelte er dann als Geheimer Obertribunalrat nach Berlin über, wo er 1839 zugleich zum Mitglied der musikalischen Sektion der königlichen Akademie der Künste und 1840 zu dem der musikalischen Sachverständigen-Kommission ernannt wurde. Nun erschienen auch seine beiden Hauptwerke: 1834 das über „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ und 1843—1847 das über den „Evangelischen Kirchengesang“. 1847 trat er als Justizbeamter in den Ruhestand, weil zunehmende Schwäche des Gehörs ihm das Wirken als Richter bei dem neueingeführten mündlichen Verfahren allzusehr erschwerte, und am 19. Februar 1852 starb er, vom Schlag gerührt, im kurz zuvor angetretenen 69. Jahr seines Alters. — v. Winterfelds großes Geschichtswerk über den evangelischen Kirchengesang ist aus reinster und edelster Begeisterung für seinen Gegenstand hervorgegangen und eine Frucht umfassender und unermüdlicher Forschung. Dadurch ist demselben schon als einem rein litterarischen Erzeugnis bleibender Wert gesichert. Außerdem kommt ihm aber noch die praktische Bedeutung zu, daß es die Regenerationsbestrebungen in Gemeindegesang und Kirchenmusik, die aus dem Bankerott und Vandalismus der Aufklärungszeit heraus lange nur unsicher tasteten, zuerst auf festen Boden gestellt, ihnen Wege und Ziele gewiesen hat. Daß sich diese Wege zum Teil als Irrwege und diese Ziele als Irrlichter mehr und mehr erweisen, das hat seinen Grund in der gesamten romantisierenden Geschichtsanschauung v. Winterfelds, und daß überaus zahlreiche seiner Einzelangaben und Aufstellungen sich der fortschreitenden Forschung als ungenau und irrig ergeben, das hat sein Buch mit allem Menschenwerk gemein, weil eben die volle, irrtumsfreie Wahrheit nicht vom einzelnen Menschen, sondern nur von der Menschheit im ganzen erreicht werden kann und soll. Wir sehen von diesen Mängeln des Werkes ab und bemerken auch in Bezug auf seine Quellenbeilagen nur kurz, daß sie vielfach an Willkür der Redaktion, Verstößen gegen die Originalvorzeichnung und die Originalschlüssel und an verfehlter rhythmischer Gliederung und Textunterlegung leiden. Nicht vorbeigehen dagegen dürfen wir den grundleglichen Fehlern des Werkes, weil sie zu Irrtümern geworden sind, die allgemeinen Eingang gefunden haben und teilweise jetzt noch die Ansichten auf unsrem Gebiet beherrschen. Wie die romantische Schule in durchaus geschichtswidriger Weise die unvermittelte Repristination der mittelalterlichen Weltanschauung mit der reichen Fülle ihrer Formen für wünschenswert erachtete, so hat v. Winterfeld frei heraus erklärt, daß er auf dem Gebiet der evan-

gelischen Kirchenmusik die „Herstellung vergangener Zeiten" anstrebe, daß „während das Bild derselben vor ihm sich aufrollte, notwendig die Sehnsucht in ihm erwachen mußte, jene herrliche Blüte christlich-kirchlichen Gesanges auch im frischen, gegenwärtigen Leben wiederum sich entfalten zu sehen," daß in „Tonart und Rhythmus" des alten polyphonen Vokalmusikstils „das eigentümliche Wesen der (von ihm dafür gehaltenen) Blütezeit des evangelischen Kirchengesangs beruhe," daß auch die Kirchentonsetzer der Gegenwart „im Sinne der alten Kirchentonarten neue Melodien erfinden und harmonisch ausgestalten" sollen, ꝛc. Die Tonreihen der mittelalterlichen Musik waren ihm die spezifisch „kirchlichen Tonarten", ja die „heiligen Töne", die neueren aber ebenso spezifisch die „weltlichen"; die Bearbeitung unsrer Choralmelodien in der alten Tonalität und dem alten Rhythmus im polyphonen Vokalstil, aus dem heraus eben jener Rhythmus sich gebildet hatte, war ihm allein die wahre evangelische Kirchenmusik, der klerikale Chor ohne jegliche Begleitung das einzig zulässige Organ für deren kirchliche Ausführung, und Johann Eccard ihr höchster Meister. So gestaltete sich für v. Winterfeld ein Geschichtsbild, nach dem der Höhepunkt der Entwicklung um die Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts, also zu einer Zeit erreicht sein soll, da in der That und Wahrheit eine evangelische Kirchenmusik, ein eigentümlicher deutsch-protestantischer Kirchenstil noch gar nicht vorhanden war, während die ganze Periode von etwa 1625 an, da dieser sich entwickelte und in den Werken Seb. Bachs vollendete, die Zeit des Niedergangs und endlichen Verfalls darstellt. Nur der völligen Unbekanntschaft mit dem Verlauf der musikgeschichtlichen Entwicklung war es möglich, diese ungeheuerliche Geschichtsdisposition zu rezipieren und unentwegt festzuhalten, wie in der That geschehen ist. Der wirkliche Gang der Geschichte aber ist dieser: die evangelische Kirche hat im Reformationsjahrhundert nur ihren Choral als eigenes hervorgebracht, sei es nun, daß sie dessen Melodien entlehnt und in ihre Liedweise umgebildet, oder aber neu geschaffen hat. Was sie an Kirchenmusik in dieser Zeit im Gebrauch hatte, gehörte dem mittelalterlich-katholischen Musikstil zu und war nur in soweit modificiert, als dies die Liedform ihres Chorals notwendig machte. Streng genommen widerstrebt diese Liedform der vollständig freien Bearbeitung im alten polyphonen Vokalstil, der aus dem gregorianischen Choral erwachsen und an ihn gebunden, also spezifisch katholischer Kirchenmusikstil ist, ganz ebenso, wie der gregorianische Choral der harmonischen oder der freien orgelmäßigen Behandlung widerstrebt. Daher konnten auch die Choralsätze Eccards polyphone Sätze im eigentlichen Sinne gar nicht sein; so hoch sie auch v. Winterfeld und seine Nachbeter rühmen, sind sie doch nur unsicher zwischen alt und neu schwankende Erzeugnisse ihrer Übergangszeit aus dem alten in den neuen Musikstil, Verlegenheitspolyphonie, die noch polyphon sein und doch auch schon harmonische Rücksichten nehmen wollte, dadurch aber zu einer freien melodischen Stimmentwicklung in großen Zügen gar nicht mehr kommen konnte. Ob mit derartigen Sätzen die höchste und exquisiteste „harmonische Entfaltung einer Melodie" erreicht

und ob in ihnen die „Verschmelzung des Gemeinde- und Kunstgesangs“ vollzogen sei, die v. Winterfeld so sehr am Herzen lag, kann füglich dahingestellt bleiben. Nur das eine ist noch zu bemerken: wenn in jener Zeit wirklich der Höhepunkt evangelischer Kirchenmusik erreicht worden wäre, so würde doch nicht Eccard und seine Choralsätze denselben bezeichnen, sondern allein Hans Leo Haßler mit den „fugweiß komponierten Psalmen und Christlichen Gesängen“ von 1607. Hier allein ist das Höchste geleistet, was im streng polyphonen Vokalstil aus unsrem Choral zu machen war, und wer nur unbefangen vergleichen will, muß — falls er überhaupt fähig ist, der in weitgeschwungenen, großen Zügen gehenden Haßlerischen Stimmenführung zu folgen — zu der Überzeugung kommen, daß kein einziger Satz Eccards vorhanden ist, der an Kunstwert und idealer kirchlich-musikalischer Schönheit und Größe z. B. den zehn Sätzen Haßlers über „Vater unser im Himmelreich“ mit ihrem unerschöpflichen, aus der einen Melodie entwickelten Formenreichtum, oder dessen drei mächtigen Sätzen über „Wir glauben all an einen Gott“ auch nur entfernt nahe käme. — Erst im 17. Jahrhundert hat sich ein spezifisch deutsch-evangelischer Kirchenmusikstil gebildet, der auf der neuen Tonalität und auf dem Orgelstil beruht. Dieser, der Orgelstil, auf der Grundlage unsres Chorals ist die eigenste Schöpfung der deutschen evangelischen Kirche; aus ihm hat sich die neue Polyphonie unsrer kirchlichen Vokalmusik entwickelt und durch sein Medium hindurch geführt konnten auch die weltlichen Musikformen des Recitativs und der Arie kirchliche werden, wie sie dies bei Seb. Bach in vollendeter Weise geworden sind. Durch Seb. Bach ist unsrer Kirchenmusik zugleich die ganze Fülle des kirchlichen Empfindungs- und Stimmungsgehaltes, der in den alten Tonarten beschlossen liegt, wieder zugeführt worden, nicht auf dem Wege mechanischer Repristination, wie v. Winterfeld wollte, sondern auf dem höheren der künstlerischen Assimilation. Und auf diesem Wege, anknüpfend an die Bachsche Kirchenmusik, ist auch für die kirchenmusikalischen Bestrebungen der Gegenwart allein Heil, nicht aber im Verfolg der Anschauungen v. Winterfelds. Wohin letzteres führt, das liegt in den modernen Restaurationschoralbüchern mit ihren mechanisch-archaisierenden Sätzen, die weder Fisch noch Fleisch sind, offen genug zu Tag. — v. Winterfelds Werke sind:

1. Johannes Pierluigi von Palestrina, seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Bainis neueste Forschungen dargestellt. Breslau, Aderholz. 1832. VI. u. 66 S. — 2. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüte heiligen Gesanges im 16. und der ersten Entwicklung der Hauptformen der heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhundert, zumal in der Venedischen Tonschule. Berlin, Schlesinger 1834. 2 Bde. 4° Text (Bd. I. XIV u. 202 S. Bd. II. VI u. 228 S.) und ein Bd. Fol. mit den Notenbeispielen. — 3. Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts. Herausgegeben als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung

der Buchdruckerkunst. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Strähuber. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1840. Fol. 132 S. mit einer Beilage: Facsimile von Dr. Luthers Handschrift des Liedes „Vater unser im Himmelreich." — 4. Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt von rc. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Erster Teil: Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhundert der Kirchenverbesserung. 1843. 4⁰. XVIII u. 514 S. u. 161 S. Notenbeispiele Nr. 1—156. Zweiter Teil: Der evangelische Kirchengesang im 17. Jahrhundert. 1845. 4⁰. XXII u. 662 S. u. 204 S. Notenbeisp. Nr. 1—224. Dritter Teil: Der evangelische Kirchengesang im achtzehnten Jahrhundert. 1847. 4⁰. XXVI u. 592 S. u. 276 S. Notenbeisp. Nr. 1—125. — 5. Über Herstellung des Gemeine- und Chorgesangs in der evangelischen Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1848. 8⁰. 187 S. — 6. Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. Ebendas. I. Bd. 1850. XVI u. 466 S. 8⁰. II. Bd. 1852. XX u. 372 S. 8⁰.

Wippe, Wippenscheide, Wippenklaviatur. Wippen, zwei- und einarmige Hebel mit festem oder beweglichem Dreh- oder Stützpunkt, werden in der Orgelmechanik viel und in verschiedenster Weise verwendet. Sie dienen als Zwischenglieder der Abstrakten- und Registerzüge, wenn eine Bewegung in derselben Richtung mehr oder weniger weit vom Angriffspunkt auszuführen, oder wenn eine Zugwirkung in Druckwirkung und umgekehrt zu verwandeln ist u. dgl. Ihren Dreh- oder Stützpunkt erhalten die Wippen je nach Bedürfnis in der Mitte, oder nach der einen oder andern Seite zu, und die einarmigen an dem dem Angriffspunkt gegenüberliegenden Ende. Wo es nötig wird, die durch eine Wippenreihe in Druckbewegung umgesetzte Zugbewegung wieder in diese zurück zu verwandeln, verbindet man mit der ersten Wippenreihe eine zweite, die auf jene entweder unmittelbar, oder durch die Vermittlung von Stechern wirkt, oder man legt eine Winkelreihe ein. Da meist eine Anzahl von regelmäßig nebeneinander liegenden und gleich wirkenden Wippen zur Anwendung kommt — z. B. in der Abstraktur so viele, als ein Manual Tasten hat —, so werden die Wippen mittelst einer durch ihre Drehpunkte gesteckten Achse an einer gemeinsamen Leiste oder Scheide befestigt, in deren Einschnitten sie sich sicher bewegen. Diese Leiste heißt Wippenscheide. Da die Wippen sowohl als Zwischenglieder der Traktur, als auch als Teile der Wippenkoppeln immer genau in der Anzahl vorhanden sein müssen, die der Anzahl der Klaviaturtasten entspricht, da sie überdies ebenso regelmäßig wie diese nebeneinander liegend an die Wippenscheide angereiht sind, so sieht eine solche Wippenreihe einer Klaviatur ähnlich und man bezeichnet sie auch als eine Wippenklaviatur. — Die Klaviaturen der älteren Schleiflade haben, ihrer Lage zur Windlade entsprechend, gewöhnlich einarmige Hebel oder Wippen als Tasten, bei denen der Lastpunkt zwischen dem Angriffs- und Stützpunkt liegt. Bei der Kegellade und andern Ladensystemen der Gegenwart, die zugleich den Spieltisch anwenden, in dem die Zugsbewegung zunächst abwärts zu

führen ist, sind jetzt zweiarmige Klaviaturen überwiegend gebräuchlich. Ihre Tasten haben den Stütz- oder Drehpunkt in der Mitte, den Angriffspunkt am einen und den Lastpunkt am andern Ende, stellen also eigentliche Wippen dar. Darum bezeichnet man auch sie öfters als Wippenklaviaturen (auch „Keppklaviaturen").[1])

Wippenkoppeln sind die in der Orgel der Gegenwart gebräuchlichsten Koppeln. Sie werden auf verschiedene Weise konstruiert, kommen jedoch alle darin überein, daß bei ihnen eine Wippenreihe, die als Wippenklaviatur an eine bewegliche Wippenscheide angereiht ist, in die Abstraktenzüge zweier Manuale eingreift und je nach ihrer durch das Anziehen oder Abstoßen des Koppelzugs veränderten Stellung die Koppelung bewirkt oder aufhebt. Die Wippenkoppeln haben den Vorteil, daß sie während des Spiels angezogen und abgestoßen werden können und sicher und leicht funktionieren. Sie werden bald unter, bald zwischen, bald über den zu koppelnden Manualen angebracht. Doch gilt jetzt die über den Manualen befindliche Wippenkoppel, weil sie im Notfall am leichtesten zugänglich ist, als die beste,[2]) während die zwischen die Manuale gelegte als die unzweckmäßigste erscheint, weil sie hier, wenn die normale Entfernung der Manuale voneinander, die im Maximum nicht mehr als 65—66 mm betragen darf,[3]) eingehalten werden will, zu wenig Raum hat und nur schwer zugänglich ist. — Wir beschreiben noch kurz und so weit dies ohne Zeichnung möglich ist, die einfachste Wippenkoppel, die direkt auf die Abstraktenzüge wirkt. Die Drähte des Hauptmanuals sind lose gehend durch die Tasten des anzukoppelnden Nebenmanuals geführt und in solcher Entfernung über den letzteren mit Muttern aus Hartholz oder Sohlleder versehen, daß sie niedergehen können, ohne daß ihre Muttern die Tasten des Nebenmanuals erreichen. In diesem Spielraum zwischen den Tasten des zu koppelnden Nebenmanuals und den Muttern der Abstraktendrähte des Hauptmanuals sind nun aber so viele Wippen eingeschaltet, als die Manuale

---

[1]) Aber nicht „Koppklaviaturen", wie bei Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 376 steht. — Bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 43 und noch in der Ausg. von Kothe 1887. S. 63 wird eine Wippenklaviatur erwähnt, die als Zwischenglied der Traktur der Schleifladenorgel „oft notwendig gewesen sein soll, um einen geringeren Fall der Tasten und dabei doch hinlänglich weiten Aufgang der Spielventile zu bewirken." Dabei zieht der Niederdruck der Taste nicht unmittelbar die Abstrakte, sondern die zwischengelegte Wippe und erst diese die an sie angehängte Abstrakte. Die Einrichtung war also jedenfalls nur ein komplizierender Notbehelf.

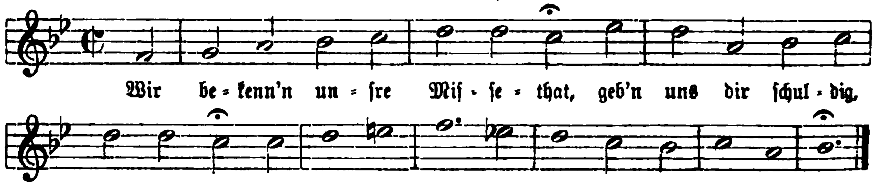
[2]) Vgl. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 71: „Die beste Wippenkoppel ist die, welche über der Oberwerks- oder unter der Unterwerksklaviatur liegt." Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 625: „viel geeigneter ist der Raum über der Klaviatur." Zellner, Vorträge über Orgelbau 1893. S. 71. 72.

[3]) Nach der preuß. Ministerial-Instruktion über die formelle Behandlung der Orgelbauten vom 3. Okt. 1876. Vgl. auch die Art. „Manual" und „Obermanual." Bd. II. S. 135—138 und S. 447. 448.

Tasten haben. Diese Wippen sind, zu einer Wippenklaviatur gereiht, an einer gemeinsamen Wippenscheide befestigt, welche beweglich und so mit dem Koppelzug verbunden ist, daß sie, je nach dem dieser angezogen oder abgestoßen wird, sich hebt oder senkt. Dadurch verändert die Wippenscheide die Stellung sämtlicher an sie angereihten Wippen in der Weise, daß diese, wenn die Koppel angezogen ist, jenen Spielraum zwischen den Muttern und den zu koppelnden Tasten so ausfüllen, daß die Muttern auf die Wippen und durch deren Vermittlung auch auf die Tasten drücken. Damit sind diese nun an das Hauptmanual gekoppelt und gehen mit dessen Tasten nieder. Das Abstoßen des Koppelzuges dagegen bewirkt eine Stellung der Wippenscheide und Wippen, welche jenen Spielraum wieder freigiebt und damit die Koppelung aufhebt. —

Wirbach, Martin, Kantor und Schulkollege am Elisabethanum in Breslau, „wurde im Jahr 1770 durch einen ganzen Kirchen-Jahrgang (Kantaten), verschiedene einzelne Festkantaten, auch Sinfonien als Komponist bekannt.“ Doch ist von diesen Werken nichts gedruckt worden, und 1789 „war Wirbach schon nicht mehr am Leben.“[1])

Wir bekenn'n unsre Missethat, Choral. Im Brüder-Ch.-B. 1784 ꝛc. Art 17b. S. 12 erschien zu diesem Text die folgende eigene Melodie:
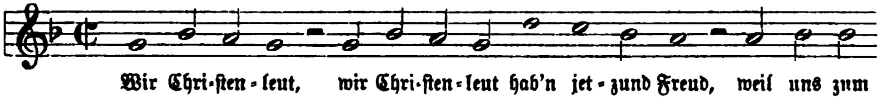


die mit dem * der „ganz neuen Melodien“ dieses Buches bezeichnet, also wohl von Christian Gregor gesungen ist. Außer bei den Herrnhutern ist sie jedoch nicht bekannt geworden. Ihr Text ist die umgearbeitete zweite Strophe des Liedes „Laßt uns mit traurigem Herzen“ (vgl. den Art. im Nachtrag) von Michael Thamm im dritten G.-B. der Böhm. Brüder 1566. Bl. 206.

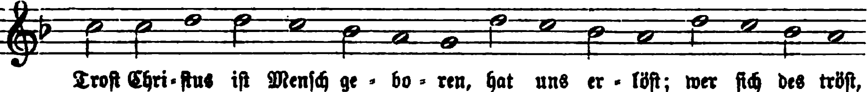
Wir Christenleut hab'n jetzund Freud, Choral. Das allgemein bekannte Weihnachtslied von Kaspar Füger soll nach Wackernagels Meinung schon „um 1552“ verfaßt worden sein.[2]) 1586 verwies Füger bereits auch andere seiner Lieder auf den „Thon, Wir Christenleut ꝛc.“, und wenn er dabei nicht etwa nur

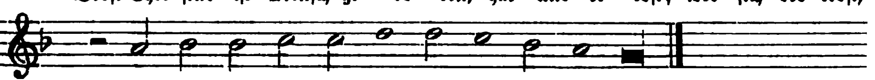
[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 820 und Neues Lex. IV. S. 591. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 468.

[2]) Vgl. über das Lied Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 12. S. 10. 11. Wetzel, Hymnop. I. S. 303. Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 127. Rambach, Anthol. II. S. 209. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 394.

das Metrum meinte, so muß also die Melodie damals schon bekannt gewesen sein. Nachgewiesen ist sie jetzt zuerst im „Mscr. boruss. Quarto. 71" der Bibl. zu Berlin (Georg Pondo, Eine kurtze Commödien von der Geburt des Herren Christi. Anno 1589). Bl. 9 durch Ludwig Erk.[1]) Gedruckt brachte sie das Dresdnische G.-B. 1593. Nr. XXXIII. Bl. 38b. 1594. Blatt 38b. 1597. 1625. S. 74. 75 ꝛc. in der folgenden Fassung:







Sie stand weiter in Buchwälders G.-B. Görlitz 1611. S. 91, Scheins Kantional 1627. Bl. 36 und wurde dann hauptsächlich durch Johann Crügers G.-B. 1640 und die Berliner Praxis (1648)—1702, durch Vopelius' Leipz. G.-B. 1682. S. 55, Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 62. S. 68, das Darmst. Kantional und G.-B. 1687. 1699 u. a. bekannt. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist sie in den Choralbüchern ziemlich allgemein verbreitet: Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch. 1714. S. 73—75; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 33. S. 18. 19; Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 83. S. 355—357; Joh. Mich. Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 13; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 90. S. 50; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 76 („Altorf"); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 33; Freylinghausen, G.-B. Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 97. S. 60. 1771. Nr. 97. S. 59; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 214. 1777. Nr. 196; Joh. Dan. Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 177; Nicolai, Ch.-B. 1765. Nr. 29. S. 20; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 66a. S. 50; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 165. S. 84; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 134. S. 161; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 59; Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 133. S. 73; Württ. Ch.-B. (Keßler) 1792. Nr. 109. S. 95; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 77. S. 33; Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CXXXII. S. 141; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 274. S. 236. 237; Kittel, Schlesw.-Holst. Ch.-B.

---

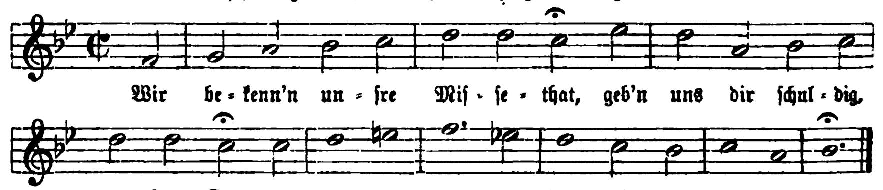
[1]) Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 262. Nr. 274. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 394. Nr. 334. Der Text war bei Pondo in „Ihr Christenleut habt jetzund Freud" geändert.

[2]) Der Umstand, daß man die Weise bisher nur aus „Fritzsches 1594 zu Dresden herausgegebenem Choralbuch" (Kahle, Preuß. Ch.-B. 1846. Nr. 63) kannte, hat zu der Annahme geführt, Martin Fritzsch sei ihr Komponist. Vgl. Döring, Choralkunde 1865. S. 45. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. II. S. 354. 379. 488 u. a. Dagegen bemerkt aber Bode, Quellennachweis mit Recht: „wird nur mehr auf Vermutung beruhen."

Tasten haben. Diese Wippen sind, zu einer Wippenklaviatur gereiht, an einer gemeinsamen Wippenscheide befestigt, welche beweglich und so mit dem Koppelzug verbunden ist, daß sie, je nach dem dieser angezogen oder abgestoßen wird, sich hebt oder senkt. Dadurch verändert die Wippenscheide die Stellung sämtlicher an sie angereihten Wippen in der Weise, daß diese, wenn die Koppel angezogen ist, jenen Spielraum zwischen den Muttern und den zu koppelnden Tasten so ausfüllen, daß die Muttern auf die Wippen und durch deren Vermittlung auch auf die Tasten drücken. Damit sind diese nun an das Hauptmanual gekoppelt und gehen mit dessen Tasten nieder. Das Abstoßen des Koppelzuges dagegen bewirkt eine Stellung der Wippenscheide und Wippen, welche jenen Spielraum wieder freigiebt und damit die Koppelung aufhebt. —

Wirbach, Martin, Kantor und Schulkollege am Elisabethanum in Breslau, „wurde im Jahr 1770 durch einen ganzen Kirchen-Jahrgang (Kantaten), verschiedene einzelne Festkantaten, auch Sinfonien als Komponist bekannt.“ Doch ist von diesen Werken nichts gedruckt worden, und 1789 „war Wirbach schon nicht mehr am Leben.“[1])

Wir bekenn'n unsre Missethat, Choral. Im Brüder-Ch.-B. 1784 ꝛc. Art 17b. S. 12 erschien zu diesem Text die folgende eigene Melodie:
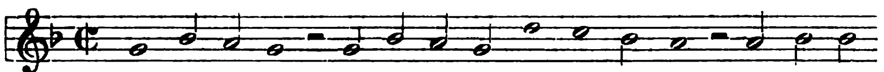


die mit dem * der „ganz neuen Melodien“ dieses Buches bezeichnet, also wohl von Christian Gregor gesungen ist. Außer bei den Herrnhutern ist sie jedoch nicht bekannt geworden. Ihr Text ist die umgearbeitete zweite Strophe des Liedes „Laßt uns mit traurigem Herzen“ (vgl. den Art. im Nachtrag) von Michael Thamm im dritten G.-B. der Böhm. Brüder 1566. Bl. 206.

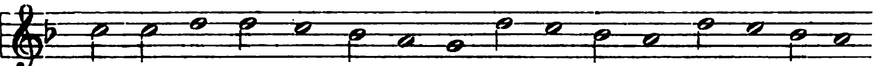
Wir Christenleut hab'n jetzund Freud, Choral. Das allgemein bekannte Weihnachtslied von Kaspar Füger soll nach Wackernagels Meinung schon „um 1552“ verfaßt worden sein.[2]) 1586 verwies Füger bereits auch andere seiner Lieder auf den „Thon, Wir Christenleut ꝛc.“, und wenn er dabei nicht etwa nur
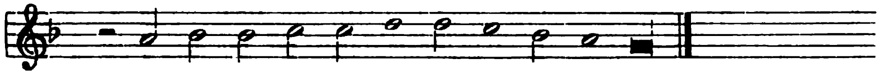
[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 820 und Neues Lex. IV. S. 591. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 468.

[2]) Vgl. über das Lied Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 12. S. 10. 11. Wetzel, Hymnop. I. S. 303. Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 127. Rambach, Anthol. II. S. 209. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 394.

das Metrum meinte, so muß also die Melodie damals schon bekannt gewesen sein. Nachgewiesen ist sie jetzt zuerst im „Mscr. boruss. Quarto. 71" der Bibl. zu Berlin (Georg Pondo, Eine kurtze Commödien von der Geburt des Herren Christi. Anno 1589). Bl. 9 durch Ludwig Erk.[1]) Gedruckt brachte sie das Dresdnische G.-B. 1593. Nr. XXXIII. Bl. 38b. 1594. Blatt 38b. 1597. 1625. S. 74. 75 ꝛc. in der folgenden Fassung:







Sie stand weiter in Buchwälders G.-B. Görlitz 1611. S. 91, Scheins Kantional 1627. Bl. 36 und wurde dann hauptsächlich durch Johann Crügers G.-B. 1640 und die Berliner Praxis (1648)—1702, durch Vopelius' Leipz. G.-B. 1682. S. 55, Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 62. S. 68, das Darmst. Kantional und G.-B. 1687. 1699 u. a. bekannt. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist sie in den Choralbüchern ziemlich allgemein verbreitet: Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch. 1714. S. 73—75; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 33. S. 18. 19; Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 83. S. 355—357; Joh. Mich. Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 13; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 90. S. 50; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 76 („Altorf"); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 33; Freylinghausen, G.-B. Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 97. S. 60. 1771. Nr. 97. S. 59; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 214. 1777. Nr. 196; Joh. Dan. Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 177; Nicolai, Ch.-B. 1765. Nr. 29. S. 20; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 66a. S. 50; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 165. S. 84; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 134. S. 161; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 59; Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 133. S. 73; Württ. Ch.-B. (Keßler) 1792. Nr. 109. S. 95; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 77. S. 33; Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CXXXII. S. 141; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 274. S. 236. 237; Kittel, Schlesw.-Holst. Ch.-B.
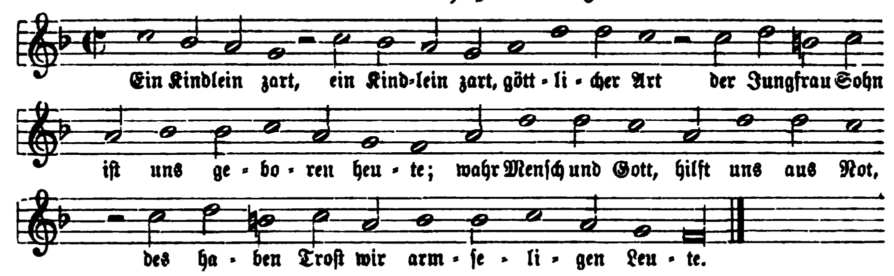
---

[1]) Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 262. Nr. 274. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 394. Nr. 334. Der Text war bei Pondo in „Ihr Christenleut habt jetzund Freud" geändert.
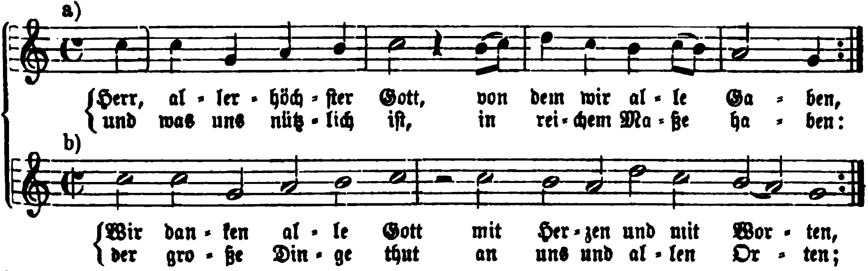
[2]) Der Umstand, daß man die Weise bisher nur aus „Fritzsches 1594 zu Dresden herausgegebenem Choralbuch" (Kahle, Preuß. Ch.-B. 1846. Nr. 63) kannte, hat zu der Annahme geführt, Martin Fritzsch sei ihr Komponist. Vgl. Döring, Choralkunde 1865. S. 45. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. II. S. 354. 379. 488 u. a. Dagegen bemerkt aber Bode, Quellennachweis mit Recht: „wird nur mehr auf Vermutung beruhen."

1803. Nr. 18. S. 18. 19; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 193. S. 101; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 71. S. 45; Böttner, Hannovr. Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 153. S. 99; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 70. S. 22; Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 131. S. 185; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 8; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 71. S. 41; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 264. S. 99; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 9. S. 12; Schwenke, Hamb. Ch.-B. 1832. Nr. 139. S. 142. 143; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 251. S. 178; Hentschel, Ch.-B. 1840. 1859. 5. Aufl. o. J. Nr. 201. S. 119; Wiegand, Ch.-B. 1844. Anh. Nr. XXXVI. S. 204; Markull, Ch.-B. 1845. Nr. 35. S. 22. 23; Layriz, Kern II. Nr. 345. S. 120; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 335. S. 119; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 418. S. 202; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 274. S. 226; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 45. S. 30; Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 43. S. 32. 33; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 684. S. 259; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 180. Nr. 46; Landes-Ch.-B. für das Königreich Sachsen 1883. Nr. 186. S. 106 u. s. w. — Einige Tonsätze über die Melodie für den Kirchenchor sind: 1. der von Melchior Vulpius 1609, in meinem Ch.-B. I. Nr. 48. S. 33; 2. der von Joh. Hermann Schein 1627, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 175. S. 82. 83; 3. der von Johann Crüger 1657, bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze. I. 1845. Nr. 27. S. 16; 4. der aus Vopelius' G.-B. 1682, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 107. S. 158. 159; ferner die folgenden Sätze von Seb. Bach: 5. der in der Mitte der Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ zu Str. 3 („Die Sünd macht Leid“), in den Choralgesängen. 3. Aufl. 1832. Nr. 321. S. 185, bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 146. S. 96 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 50. S. 34; 6. der Schlußchoral der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ zu Str. 5 („Halleluja! gelobt sei Gott“), in den Choralges. 1832. Nr. 55. S. 33, bei Erk a. a. O. I. Nr. 147. S. 96 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 51. S. 35; 7. der im dritten Teil des Weihnachts-Oratoriums, zur geänderten Str. 2 („Seid froh, dieweil daß euer Heil“), in den Choralges. 1832. Nr. 360. S. 205, bei Erk, a. a. O. II. Nr. 313. S. 110 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 49. S. 34; endlich einige neuere: 8. der von Doles in seinem Ch.-B. 1785. Nr. 59; 9. der von Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 70. S. 22, und 10. der von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 158. S. 182. — In der rationalistischen Zeit wurde auch Johann Crügers Melodie „O Jesu Christ, dein Kripplein ist“ (vgl. den Art.) auf unser Lied übertragen und es traten außerdem einzelne neue Weisen für dessen Versmaß hervor. Von diesen ist z. B. noch im neuen Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 157b. S. 131 die Melodie „Auf, schicke dich recht feierlich“ (vgl. den Art. im Nachtrag) von Joh. Gottfried Vierling 1789 unter dem Namen unsres Liedes fortgepflanzt. Dem gegenüber darf wohl an eine andere alte Melodie dieses Metrums erinnert werden, die unverdienterweise fast ganz unbeachtet

geblieben ist, obwohl sie Bopelius noch 1682 hatte. Sie erschien zu „Ein Kindlein zart, göttlicher Art", einem andern Weihnachtslied Kaspar Fügers, im Dresdner G.-B. 1625. S. 74 und heißt im Original:
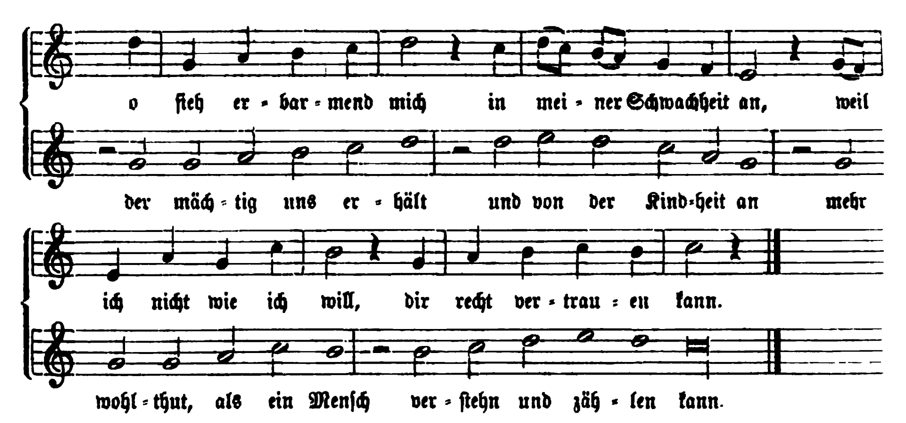


Wir danken alle Gott, Choral. Dieses Lied, die rationalistische Umbildung von „Nun danket alle Gott", erschien im Zürcher G.-B. 1787. Nr. 4. S. 8. 9 zugleich mit einer eigenen Melodie, die im zugehörigen Ch.-B. (Partitur) 1788. Nr. IV. S. 5. 6 und im St. Galler G.-B. 1797. Nr. 9 S. 16. 17 („Anbetungswürdiger rc.") fortgepflanzt wurde, und im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 4. S. 8. 9, das auch den veränderten Text beibehält, sowie im Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 16. S. 31. 32, das ihr das Originallied unterlegt, noch heute Geltung hat. Man hält die Weise in der Schweiz für eine Erfindung Joh. Heinrich Eglis;[1] allein ihm, oder einem seiner Mitarbeiter am Zürcher Gesangbuch kommt nur ihre Umbildung in die dortige Fassung zu. Das Original der Melodie stammt aus dem G.-B. der reform. Gemeinden in Kurpfalz. 1785. Nr. 224. S. 296 und dem dazu gehörenden Ch.-B. von Joh. Heinrich Böhner 1785. Nr. 224, wo sie einem Liede „Herr, allerhöchster Gott" eignet. Sie gehört zu den „etliche und sechzig neuen" Melodien dieser beiden Bücher, und unter diesen vermutlich unter die „fünfzig", von denen Böhner im Vorwort sagt, daß sie „von seiner Arbeit" seien.[2] Zum Vergleich setzen wir beide Melodieformen: a) die bei Böhner 1785, und b) die im Zürcher G.-B. 1787 untereinander:



[1] Vgl. Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 27. 28. Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. XI. Nr. 16. Drei Kant. G.-B. 1868. „Die Melodien" S. 491 sub 5.

[2] Vgl. Zahn, Melodien III. Nr. 5195. S. 326. 327 V. S. 457. 458. Nr. 267 und VI. S. 362. 363.



Wir danken dir Gott, wir danken dir, Kantate von Seb. Bach zum sogenannten Ratswahl= (eigentlich Ratswechsel=) Gottesdienst in Leipzig am 27. August 1731,[1]) ein „mächtiges Werk", das in seiner „festlich froh bewegten" Weise dem Anlaß vollständig gerecht wurde. Zur Einleitungssinfonie hat der Meister das Präludium der Es-dur-Suite für Soloviolinе nach D-dur transponiert und für obligate Orgel und Orchester umgestaltet. Im Hauptchor über Worte des 75. Psalms werden „zwei Themen fugenartig nach einander verarbeitet," von denen „das erste aus einer Formel des altkirchlichen Choralgesangs gebildet ist, welche auch Händel vielfach verwendet hat."[2]) Es folgt die schwungvolle Tenorarie „Halleluja, Stärk und Macht" und die Gottes Leitung und Segen für die neue Obrigkeit herabflehende Sopranarie „Gedenk an uns mit deiner Liebe." Den Schluß bildet der Choral „Nun lob, mein Seel, den Herren" mit der 5. Strophe („Sei Lob und Preis mit Ehren") des Liedes. Die Kantate ist gedruckt in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Jahrg. V. Lief. 1. Nr. 29. Kl.=A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. III. Nr. 29. S. 223—250; der Schlußchoral auch in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 116. S. 67 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 100. S. 66. 67.
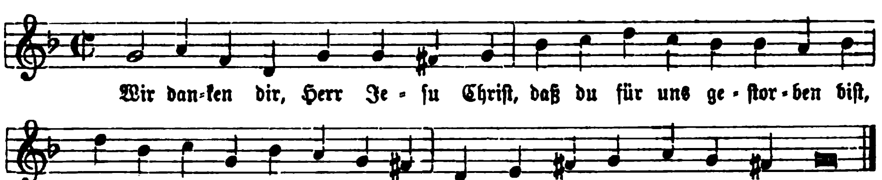
Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist, Choral. Das allgemein verbreitete Lied, eine „Dancksagung für das Leyden Christi", von Christophorus Vischer ist zuerst aus dem Dresdner G.=B. von 1597. II. Nr. XXI. Bl. 33 bekannt.[3]) Es war anfänglich auf den „thon, Erhalt uns

[1]) Beim gleichen Anlaß noch zweimal aufgeführt: am 31. August 1739 und, wie ein noch vorhandenes Textbuch von 1749 beweist, zum drittenmal in diesem Jahr. Über die zweite Aufführung berichteten die Leipz. „Nützliche Nachrichten" 1739. S. 78: „Den 31. Aug. ward die so genannte Rats=Wahl=Predigt . . . gehalten, und darauf machte . . . Herr Joh. Seb. Bach eine so künstlich als angenehme Music; wozu der Text dieser war: Chorus. Wir dancken dir, Gott, wir dancken dir 2c." Vgl. Dörffel: „Aus alter Zeit", im Musik. Wochenblatt 1870. S. 559. III.
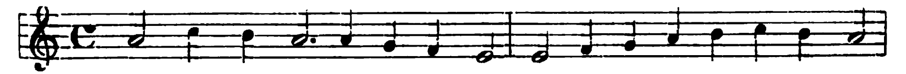
[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 280—282. Chrysander, Händel I. S. 393—396.

[3]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. II. Nr. 344. S. 615. 616. Wackernagel,

Herr bey" verwiesen, auch wurden auf dasselbe angewendet und nach ihm benannt die Weisen: „Nu loben wir mit Innigkeit" (vgl. den Art. Bd. II. S. 421—423), „Sankt Paulus die Korinthier" („Gleichwie ein Waizenkörnelein") von Nikolaus Hermann (vgl. Bd. III. S. 139. 140)[1]) und „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" (vgl. den Art.). — Die erste eigene Melodie des Liedes von Johann Staden erschien in dessen „Hauß-Music". 1628. II. Nr. 7, ist aber nicht bekannt geworden. Auch eine zweite Weise fand keinen Anklang, obwohl sie in dem einflußreichen Goth. Cant. Sacrum. I. 1646. 1651. Nr. 51. S. 207 ans Licht trat. Sie war hier mit „Hartmanni" überschrieben, rührte also vermutlich samt ihrem Tonsatz von dem Koburgischen Kantor Heinrich Hartmann her. — Eine dritte Melodie brachte das Erfurter G.-B. von Stenger. 1663. S. 97. Sie heißt:



und hat sich in Erfurt erhalten; zunächst in den dortigen handschriftlichen Choralbüchern von Kittel 1760 und 1790, dann gedruckt bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 275a. S. 237 (hier freilich merkwürdigerweise in Dur umgeschrieben); Fischer, Ch.-B. 1821. Nr. 268, und Gebhardi 1825 und Taschen-Ch.-B. 1882. 8. Aufl. Nr. 330. S. 187.[2]) Außerdem findet sie sich noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 7. S. 7. — Noch eine vierte Weise hat Zahn, Melodien I. Nr. 643. S. 177 aus dem handschriftlichen Schweinfurter Ch.-B. von Anton Englert 1723 beigebracht und meint, sie sei „vielleicht von Englert" erfunden. Sie lautet:



Kirchenlied V. Nr. 377. S. 248. 249. — Bei Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 178. 179 nach einem älteren Einzeldruck des Olearius.

[1]) Zu unsrem Liede mit der ersten dieser entlehnten Melodien findet man den Tonsatz des Mich. Prätorius 1610 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 302. S. 511, ebenso zur zweiten den von Joh. Hermann Schein das. I. Nr. 140. S. 218.
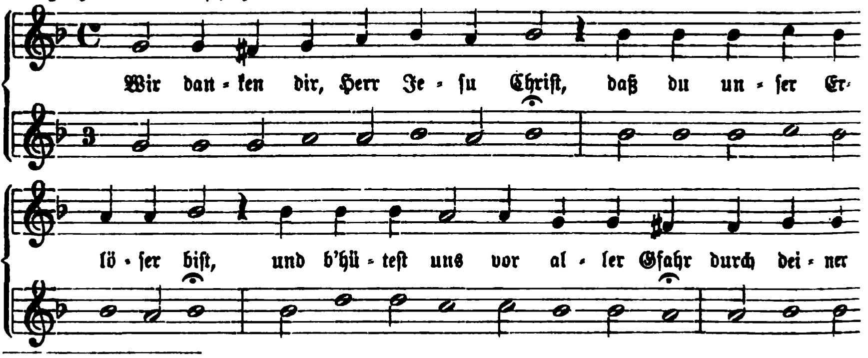
[2]) Hier irrtümlich mit „N. Schnecker † 1592" überschrieben. Das soll wohl heißen „Selnecker"; doch kommt derselbe Fehler in dem trotz seiner zahlreichen Ausgaben wenig sorgfältig redigierten Buch noch mehrmals vor, vgl. z. B. S. 29. 74 („Schnecker 1540"!) 155. Noch schlimmer freilich kommt der treffliche Selnecker im Braunschw. Ch.-B. von 1866 weg. Da heißt er S. 82 „Schnerrer", und zum Zeichen, daß dies nicht etwa Druckfehler und daß wirklich Selnecker damit gemeint ist, steht S. 123 nochmals: „Schnerrer, Dr. Nikolaus, Superintendent in Leipzig, starb 1592."



war jedoch nur noch in zwei fränkischen Manuskript-Choralbüchern aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts aufgenommen.

Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du gen Himmel gfahren bist, Choral. Nik. Selneckers Lied „am Auffahrtstag“ ist in seiner vierstrophigen Originalform und in einer erweiternden Bearbeitung von 13 Strophen bekannt.[1]) Seine kirchliche Weise ist „Erschienen ist der herrlich Tag“ mit dem Halleluja;[2]) außerdem hat ihm Johann Crüger in seinem G.-B. von 1640. S. 160 eine von ihm gebildete Variante der altkirchlichen Melodie „Spiritus sancti gratia“ zugeeignet. Vgl. diesen Art. Bd. II. S. 480.[3])

Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du unser Erlöser bist, Choral. Die kirchliche Weise dieses Liedes („Ein Abendsegen“) von Nik. Selnecker ist „Erschienen ist der herrlich Tag“; das hat der Verfasser selbst dadurch angedeutet, daß er jeder Strophe ein Halleluja anhängte.[4]) — Eine eigene Melodie erschien im Gothaischen Cant. sacrum II. 1648. 1655. Nr. 129. S. 510 und wurde unter Umsetzung in dreiteiligen Takt und Abänderung der drei letzten Zeilen fortgepflanzt bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 433. S. 246 und König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 496. Diese Melodie ist in beiden Formen:

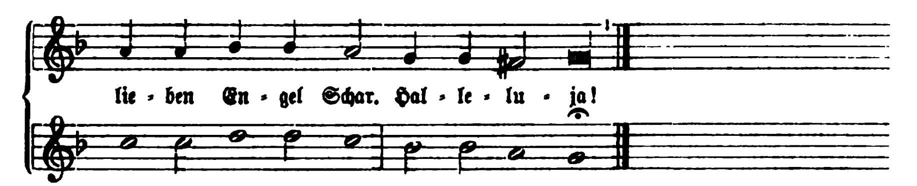


1) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. II. Nr. 277. S. 507—510. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 375. S. 278. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 395.
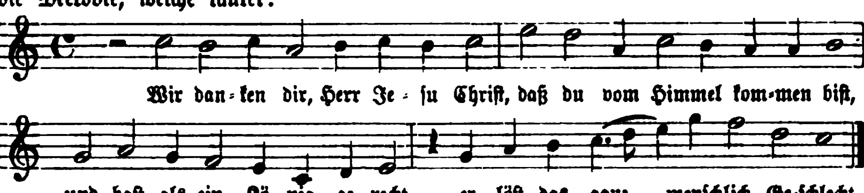
2) Einen Tonsatz von Barth. Gesius über diese Melodie in Verwendung zu unsrem Liede vgl. man bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 413. S. 682. 683.

3) Es ist noch ein weiteres Himmelfahrtslied gleichen Anfangs: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du nun aufgefahren bist“ von Johann Christoph Ruben vorhanden, das durch Freylinghausens G.-B. II. 1714. Nr. 120. S. 157. 158 bekannt wurde und ebenfalls nach der Melodie „Erschienen ist der herrlich Tag“ zu singen ist.

4) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. II. Nr. 279. S. 511. 512. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 372. S. 276. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 396. Auch mit Änderungen „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du uns'r Heiland worden bist“ kommt das Lied bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 877. S. 1152 und anderwärts vor.



Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du vom Himmel kommen bist, und hast als ein König gerecht, Choral. Dieses Adventslied erschien mit eigener Melodie und vierstimmigem Tonsatz unter der Überschrift „à 4. Helderi“ im Goth. Cant. sacrum I. 1646. 1651. Nr. 3. S. 8. Damit ist die Melodie, welche lautet:



als Bartholomäus Helders Eigentum beglaubigt. Ob ihm auch das Lied zugehöre, wie manche ältere Gesangbücher wollen, muß dahin gestellt bleiben.[1]) Die Weise fand Aufnahme im Darmst. Kantional 1687; bei Speer, Choral-G.-B. 1692; Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 13. S. 6. 7; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 56; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 9; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 132. S. 322; Anding, Ch.-B. 1868 Nr. 19. S. 14 u. a.[2])

Wir danken Gott, dem Sohne, Choral. Dieses Lied, ein „Newjahrsgebet“ von Thomas Hartmann („Der kleine Christenschild“. Eisleben 1604),[3]) erhielt seine erste eigene Weise von Michael Altenburg bei Georg Oesterreicher, „Ein recht Christlich Gesangbüchlein.“ Rothenburg ob der Tauber 1623. S. 71; doch ist sie nicht weiter bekannt geworden.[4]) — Eine zweite Melodie
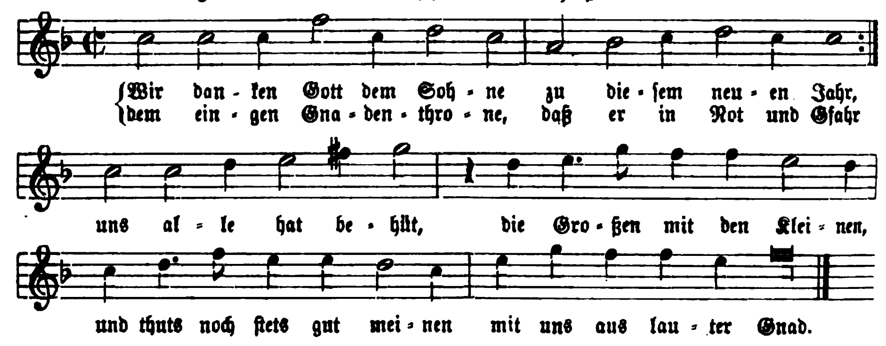
---

[1]) Vgl. darüber Wetzel, Hymnop. I. S. 407. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 396. Nach Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 159. 160, wo das Lied übrigens Helder zugeteilt ist, „soll dieser auch die Lieder seines Vaters (des Superintendenten Johannes Helder in Gotha) unter seinem Namen veröffentlicht haben.“

[2]) Nicht zu verwechseln mit dem vorliegenden Lied ist das andere: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du vom Himmel kommen bist, und dich zum Menschen hast gewandt“ von Martin Behm, Cent. Precat. Rhythm. 1606. S. 1. Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 426. S. 785—787. Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 299. S. 208.

[3]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 472. S. 306. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 149, der dabei bemerkt, daß Clauder, Psalm. nova. Cent. III. 1636. S. 24 das Lied „dem (Komponisten) Melchior Franck beilegt und nach Str. 4 eine andre einschiebt: „Er woll vns auch behüten ꝛc.““

[4]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 5278. S. 359 findet man sie mitgeteilt.

von Melchior Franck erschien in dessen Rosetulum musicum 1628. Nr. VII und Psalmodia sacra 1631 zugleich mit seinem fünfstimmigen Tonsatz. Dieser fand Aufnahme in das Gothaische Cant. sacrum I. 1646. 1651. S. 86 („à 5. Melchioris Franci") und ist jetzt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 24. S. 42. 43 neu gedruckt. Die Franckſche Melodie heißt:



Wir danken Gott für seine Gab'n, Choral. Bei Joh. Eccard „Newe Lieder Mit fünff vnd vier Stimmen, gantz lieblich zu singen ꝛc." Königsberg 1598. Nr. XIX[1]) hat man bis zur Stunde erstmals die folgende achtzeilige Liedstrophe eines annoch nicht ermittelten Verfassers gefunden:

„Wir danken Gott für seine Gab'n,
Die wir von ihm empfangen hab'n,
Und bitten unsern lieben Herrn,
Er wollt uns allzeit mehr bescher'n
Und speisen uns mit seinem Wort,
Daß wir satt werden hie und dort.
Ach lieber Herr, du wollst uns geb'n
Nach dieser Zeit das ewig Leb'n."

Sie ist das volkstümliche „Gratias", das weit verbreitete Dankgebet nach dem Essen bei unsrem evangelischen Christenvolk geworden,[2]) und die Gesangbücher haben die Strophe im Original und mit verschiedenen Zusätzen fortgepflanzt. Von letzteren sind folgende vier Zeilen jetzt am bekanntesten:
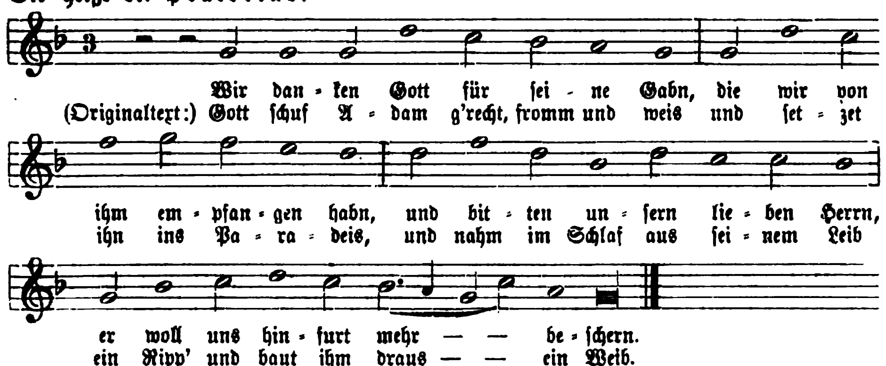
Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
Daß du unser Gast gewesen bist.
Bleib du bei uns, so hats nicht not,
Du bist das rechte Lebensbrot.[3])

[1]) Vgl. Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. III. 1855. Nr. 570. S. 1033 und Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg 1870. S. 155. 156.

[2]) Noch heute sind diese Worte z. B. in württembergischen Dörfern das feststehende Dankgebet nach Tisch in den Bauernhäusern und es ist darum bedauerlich, daß das Württ. G.-B. von 1842 keinen Platz mehr für sie hatte.
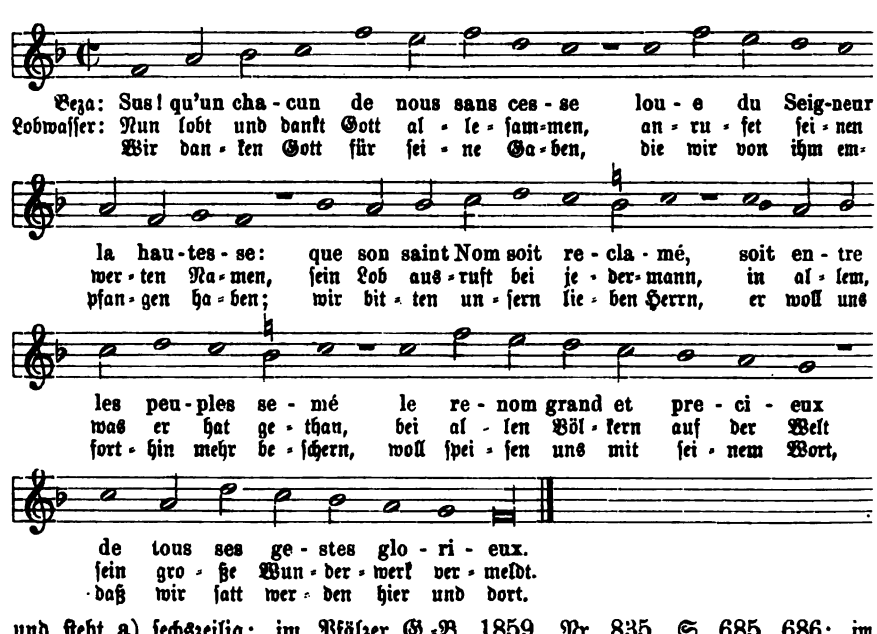
[3]) Andere solcher Zusatzstrophen, die aber keine bleibende und allgemeinere Geltung erlangt haben, waren z. B. noch erschienen: eine in Buchwälders G.-B. Görlitz 1611. S. 899 und fortgepflanzt in der Bresl. Kirchen- und Haus-Musik. 1644. S. 811 und den späteren Ausgaben; sieben vierzeilige Strophen (3—9) bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610, der sich wohl um ihretwillen, wie Mützell a. a. O. meint, durch Beisetzung seiner Namenschiffer „M. P. C." im Register als Verfasser des ganzen Liedes bezeichnet hat. Irrtümlicherweise schrieb darum noch Dr. G. A. Wiener, G.-B. 1851. S. 409 auch die acht älteren Zeilen „Mich. Prätorius 1610" als Verfasser zu.

Für den Gesang war die Originalstrophe von Anfang an auf entlehnte Melodien hingewiesen und dementsprechend vierzeilig geteilt worden. In den Gesangbüchern der Gegenwart findet man sie allein (Wiener, G.-B. 1851. Bayr. G.-B. 1854), oder mit dem Zusatz (Schles. G.-B. 1880. Preuß. G.-B. 1887) in 2 oder 3 vierzeiligen Strophen und auf Melodien wie „Erhalt uns Herr, bei deinem Wort" (Bayern), oder „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht" (Ost- und Westpreußen) verwiesen. Außerdem hatte für diese Fassung schon Michael Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CCXCI die Weise „Gott schuf Adam g'recht, fromm und weis" von Nikolaus Hermann, Historien 1563. Bl. R. II ganz auf unsern Text übertragen, und sie ist darum neuerdings mehrfach irrtümlicherweise als eigene Melodie desselben angesehen und gedruckt worden. Sie heißt bei Prätorius:

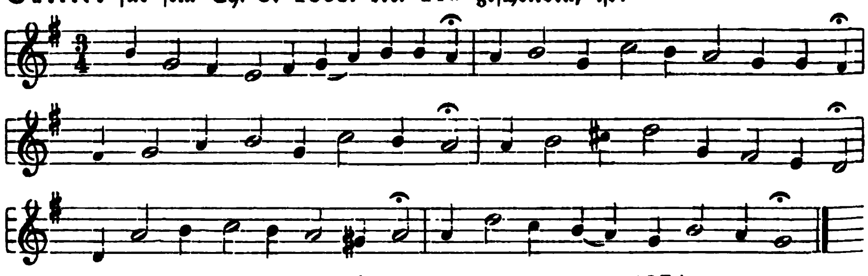


und findet sich für unser Lied bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 61. S. 27; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 427. S. 155; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 420. S. 203 (als „Text, Melodie und Tonsatz von M. Prätorius 1610"); Volckmar, Ch.-B. Op. 100. 1863; Lehmann, Ch.-B. 3. Aufl. 1873, und Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 686. S. 260. — Manche neuen Gesangbücher bringen ferner den achtzeiligen Originaltext allein, oder mit den vier Zeilen Zusatz in 2 sechszeilige Strophen geteilt und verwenden für diese Fassung die Melodie des 105. Psalms „Nun lobt und dankt Gott allzusammen" aus dem reformierten Liedpsalter. Sie ist sechszeilig und paßt daher für die gleiche Fassung des Textes ohne weiteres, wenn die Elisionen „Gab'n", „hab'n" ꝛc. in „Gaben", „haben" ꝛc. geändert werden (Pfälzer G.-B. 1859. Breslau 1880). Für die achtzeilige Originalstrophe aber werden die beiden ersten Melodiezeilen am Schluß wiederholt (Hessen-Darmst. 1887. Brandenb.-Berlin 1887). Die Psalmmelodie, die allein in dieser Verwendung noch im deutschen evangelischen Kirchengesang fortlebt, ist eine der vierzig Weisen, die 1562 durch den Genfer Kantor „Maistre Pierre" (Dubuisson?) dem französischen Liedpsalter zuletzt hinzugethan worden sind.[1]) Sie lautet:
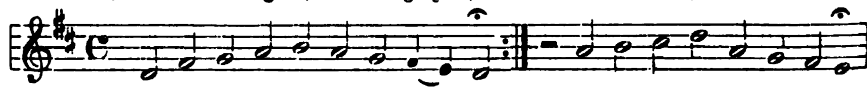
[1]) Vgl. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 655,
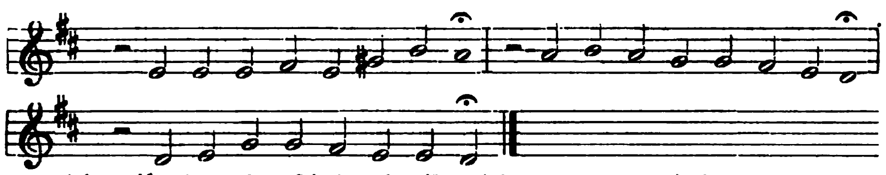


und steht a) sechszeilig: im Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 835. S. 685. 686; im Bresl. Mel.-Buch 1880. Nr. 127. S. 34; bei Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 109. S. 129; b) durch Wiederholung der beiden Anfangszeilen am Schluß achtzeilig: bei Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 273. S. 225; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1043. S. 803; im Hessen-Darmst. Ch.-B. 1887; im Berlin-Brandenb. Mel.-Buch 1887 und bei Kawerau, Ch.-B. 1888. Nr. 171. S. 108, überall zum vorliegenden Text. — Das Oldenburgische „oberlich festgestellte" Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 119 u. 119a. S. 38. 39 bringt für unsre Strophe noch zwei weitere sechszeilige neue Melodien. Die erste derselben, von Heinrich Sattler für sein Ch.-B. 1868. Nr. 116 geschrieben, ist:



die andere, von dem Organisten Georg Hüfner in Jever 1874, lautet:
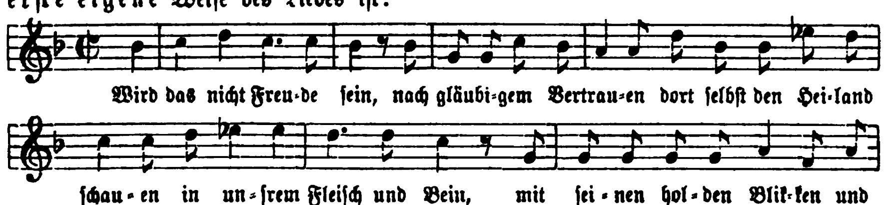


der auch die Reminiscenzen aus älteren Psalmmelodien des Bourgeois zusammengestellt hat, die nach seiner Meinung in dieser Melodie sich finden.
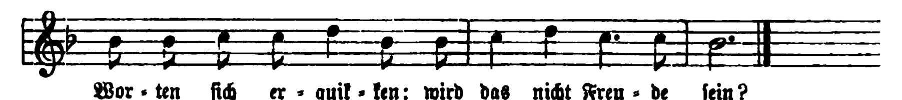


und beiden ist als zweiter Titel noch „Nun lobt und dankt“ beigefügt.
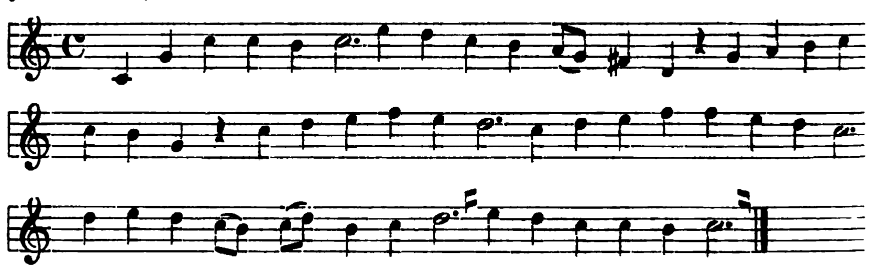
Wird das nicht Freude sein, Choral. Die Quelle dieses schönen Liedes ist ein erst neustens bekannt gewordener Einzeldruck der Bibliothek zu Breslau, datiert Lauban 1691 und die Funeralien der Frau Theodora v. Schweinitz, der Gemahlin des Hans Christoph v. Schweinitz, enthaltend, dem das Lied bis jetzt allgemein zugeschrieben wurde.[1]) Durch diesen Einzeldruck ist dies aber sehr zweifelhaft geworden. Nach dessen Angaben fällt die Entstehung des Liedes zwischen den 22. Dezember 1690 und den 21. Januar 1691. Am 21. Dezember 1690 äußerte die sterbende Frau Theodora v. Schweinitz im Gespräch mit dem Diakonus C. Hirsch: „Ja! wird das nicht Freude sein?“ und am 22. Dezember 1690 starb sie. Das Lied ist dann „aus der Seeligen Frauen eigenen Worten und kurz vor ihrem seligen Ende gehaltenen Gespräch aufgesetzet und bei ihrer Leichbestattung den 21. Januarii des 1691. Jahres allhier in Friedersdorff nach geendigter Predigt abgesungen worden.“ Dabei werden genannt: als Leichenprediger Mag. Gottfried Böttner, der „Pfarrer des Orths“, als Abdankungsredner der Diakonus Mag. C. Hirsch und als Herausgeber der Funeralien Mag. Heinrich Pezelt von Breslau, und einer von ihnen wird wohl der Verfasser des Liedes sein. Denn wäre dies Hans Christoph v. Schweinitz selbst, so hätten die Leichenredner oder der Herausgeber der Funeralien diesen Umstand sicherlich nicht verschwiegen, sondern ihn ganz gewiß mit besonderem Nachdruck hervorgehoben und das Lied nicht nur mit dem einfachen „Folgendes Lied . . . ist abgesungen worden“ eingeführt. — Dem Einzeldruck ist zugleich der fünfstimmige Tonsatz beigegeben, nach dem unser Lied am 21. Januar 1691 erstmals gesungen wurde. Seine Melodie, also die erste eigene Weise des Liedes ist:



[1]) Es geschah dies auf das Zeugnis Joh. Christoph Schwedlers, Luth. Haus-Buch. 1706. II. S. 226 hin, nach dem „Hans Christoph v. Schweinitz das Lied beym Absterben seiner ersten Gemahlin Theodora v. Festenberg verfertigt“ haben sollte. Vgl. Rambach, Anthol. IV. S. 94 und noch Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 398. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 297. Nr. 57. Zahn, Melodien III. S. 23. u. v. a. — Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. IV. S. 34 hatte die Entstehung des Liedes auf „1697“, Kluge, Begräbnislieder 1747. S. 784 auf „1710“ verlegt; beides ist jetzt durch den Einzeldruck als unrichtig erwiesen.



Gleich dem Liede ist aber auch sie anonym gelassen; wenn daher wieder Schwedler bezeugt: „Christoph Adolph, Diakonus zu Niederwiese hat eine rührende Melodie dazu gesetzt, die mit dem Liede zugleich in öffentlichen Gebrauch gekommen," so kann damit wohl die vorliegende des Drucks von 1691 gemeint sein, aber auch eine andere, und die Herkunft dieser ist daher doch nicht absolut sicher festgestellt.[1]) Sie war in dem Manuskript-Ch.-B. des Kantors Wagner in Langenöls 1742, dann gedruckt bei Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 278, sowie noch bei Nitzsche, Ch.-B. 1837 und im Mel.-Buch zum neuen Breslauer G.-B. 1838 fortgepflanzt, und ist bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 308. S. 260 und Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 522a. S. 358 bis auf die Gegenwart gekommen. — Eine zweite Weise:
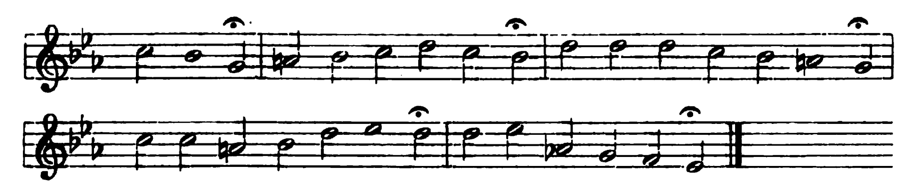


ist zuerst aus einem Schlesischen handschriftlichen Ch.-B. von 1782 („Kirchenlieder vor L. G. Gebhard den 27. Febr. 1782." Nr. 492) bekannt.[2]) Sie war die Weise der älteren schlesischen Melodien- und Choralbücher von Siegert 1825, Hesse 1831. 1836. 1842. 1852 und Klipstein 1834; jetzt hat sie der Melodie von Nicolai weichen müssen. — Die dritte Melodie von Johann Karl Rex 1787 erschien in Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 163. S. 181 in dieser Form:
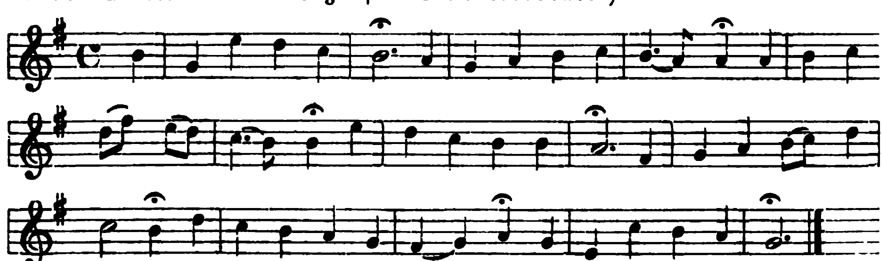


---

[1]) Nach Zahn, Melodien V. S. 434. Nr. 162 war Christoph Adolf seit „1668 Kantor und Organist" zu Niederwiese; er wird also erst später Diakonus geworden sein. Am 18. Dez. 1698 starb er daselbst. Vgl. auch Kluge, Hymnop. Siles. Dec. I. S. 1. Dec. III. S. 52. Mit dem „Christophorus Adolphus, Siles.", von dem nach Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. 1858. Nr. 338. S. 384 im Dresdner G.-B. von 1656. S. 1068. 1069 ein Lied „Als ein Hirsch mit Verlangen" steht, kann er wohl kaum identisch sein, da er, als 1639 geboren, damals erst 17 Jahr alt war.

[2]) Ob sie ganz original sei, kann übrigens zweifelhaft erscheinen. Mir scheint, sie habe Beziehungen zu der Weise „Frisch auf, verzagtes Herz" bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 349. S. 499, namentlich in deren Fassung im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 73. S. 54.



und fand weiter Aufnahme bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 811. S. 363. Nr. 998. S. 436; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Karow, 460 Choralmelodien 2c. 1848; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 310. S. 261 u. a. — Jetzt ist die verbreitetste und eigentlich kirchlich giltige Weise unsres Liedes die folgende vierte Melodie von dem Organisten David Nicolai:[1])
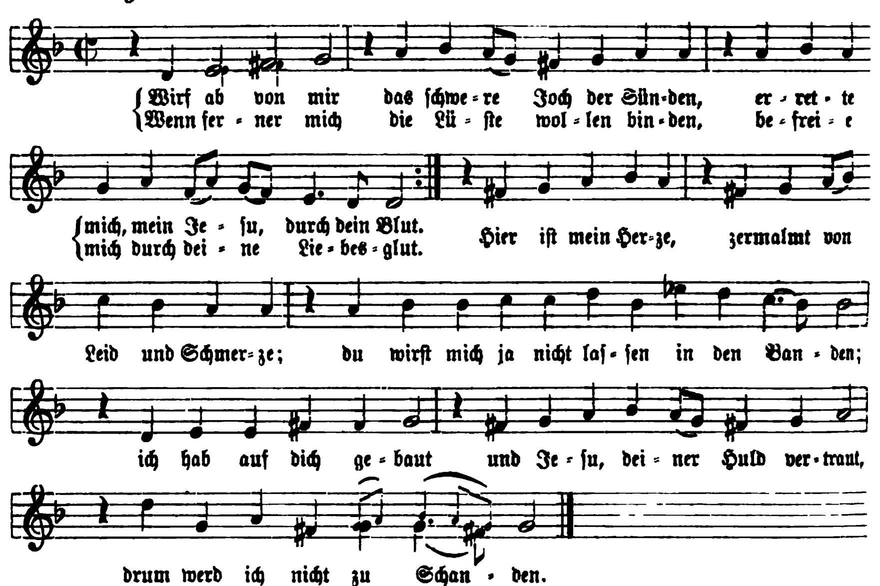


die während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Görlitz wie es scheint mündlich fortgepflanzt wurde und dann im dortigen Ch.-B. des Kantors Döring 1802. Nr. 202 zuerst (in Buchstaben) gedruckt erschienen ist. Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Schicht, Ch.-B. III. Nr. 996. S. 435; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 263. S. 198; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825; Nr. 31. S. 23; die älteren Berliner Ch.-BB. von A. W. Bach 1830, A. B. Marx 1832, Zschiesche 1835, Kühnau seit 1838; Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 302. S. 421; Markull, Ch.-B. 1845 (1865). Nr. 49. S. 35; Layriz, Kern III. Nr. 591. S. 128. 129; Karow, Ch.-B. 1848; Ritter, Ch.-B. für Preußen 1856; Ders., Ch.-B. für Brandenburg 1859. Nr. 419. S. 202. 203; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 788. S. 646; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 256. S. 192; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 278. S. 230; Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863; Anding, Ch.-B. 1868; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 309. S. 260; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 181. S. 47; Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 159. S. 183; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 522b. S. 358; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 576. S. 541. 542 u. a.[2])

---

[1]) Wir haben, gestützt auf die Angaben bei Ludw. Erk, Ch.-B. 1863. S. 262 und Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. S. 260, oben Bd. II. S. 367. 368 diese Melodie David Traugott Nicolai, dem Sohn zugeschrieben. Nach Dörings Angabe in der Vorrede zu seinem „Görlitzer Choral-Melodienbuch“ 1802 ist sie aber, wie Zahn, Melodien V. S. 446. Nr. 216 anführt, von „David Nicolai, dem Vater“, und stammt demnach aus der Zeit vor 1756.

[2]) Es sind noch einige Melodien ohne Bedeutung für das Lied vorhanden, nämlich: 5. eine

Wirf ab von mir das schwere Joch der Sünden, Choral. Das Lied von Dr. Christian Friedr. Richter erschien im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 274. S. 411. 412 in der Rubrik „Von der wahren Buße und Bekehrung" mit der eigenen Melodie:
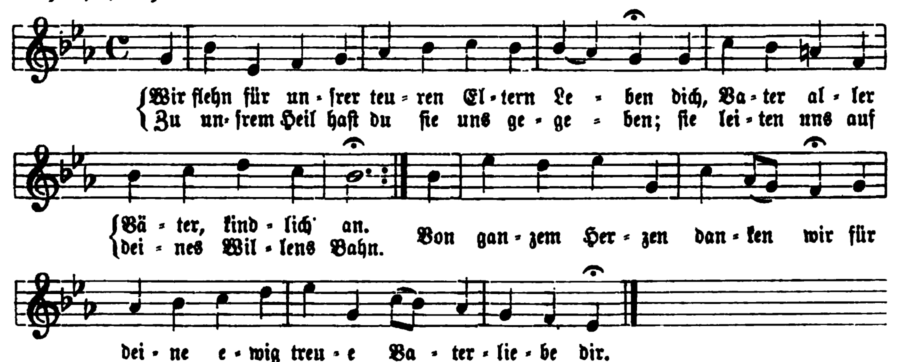


Sie wurde unter der durch kleine Noten angedeuteten Änderung zweier Stellen (in der 4. Aufl. 1708) fortgepflanzt in der Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 647. S. 427. 1771. Nr. 647. S. 406 und in der Melodien-Ausg. von Grosse (1799). Weiter findet sie sich im Wernigerod. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 288. S. 274; bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 170. 171; Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 729; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 233. S. 258 (und bis 1885); Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 568. S. 263; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 336. S. 119; Ders., Ch.-B. für Brandenburg

in der Ausg. des Kühnauischen Ch.-B.s durch den jüngeren J. Fr. W. Kühnau 1838. Nr. 222; er hat dieser Weise irrtümlich „Chr. Adolf" beigesetzt, ebenso wie das Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 1858. S. 241 die Melodie von Nicolai fälschlich überschrieben hat: „Die Mel. um 1700 von Ch. Adolph, Diac. zu Niederwiese bei Görlitz." 6. eine Mel. bei und vermutlich von Kocher, Stimmen 1838. Nr. 689. S. 695. 696, und 7. eine zweite Weise von Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 959. S. 450, die er dort S. 557 ausdrücklich als sein Eigentum bezeichnet. Man vgl. diese Melodien bei Zahn, a. a. O. III. Nr. 4288—4290. S. 24. — Das Lied von Karl Heinr. v. Bogatzky, Übung der Gottseligkeit ꝛc. Halle 1750. S. 545: „Wird das nicht Freude sein, nach glaubensvollem Flehen" ist eine Nachahmung des unsrigen. Auch für dieses hat der elsässische Pfarrer F. A. Ihme 1862 eine eigene Melodie geschrieben; sie steht in seinem „Halleluja". 1888. Nr. 268 und ist bei Zahn, a. a. O. III. Nr. 4292. S. 25 ebenfalls mitgeteilt.

1859. Nr. 421. S. 203; Volckmar, Ch.-B. Op. 100. 1863; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1277. S. 963 u. a.

Wir flehn für unsrer teuren Eltern Leben, Choral. Dieses Lied der rationalistischen Gesangbücher von Chr. G. Ludw. Meister konnte nach einer der Weisen des Metrums „Mein Freund zerschmilzt aus Lieb in seinem Blute" gesungen werden. Eine eigene Melodie erhielt es von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 603. S. 275:
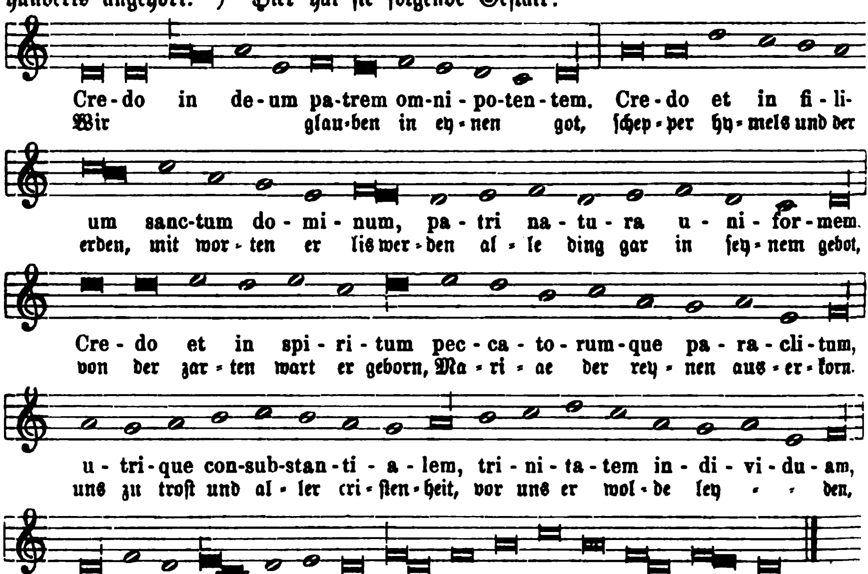


Sie findet sich noch weiter bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 110. S. 44; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 252. S. 178; Geißler, Ch.-B. 1836, und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 687. S. 260.

Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer, Choral. Luther hat seine deutsche liedmäßige Bearbeitung des apostolischen Glaubensbekenntnisses, „das deutsche patrem", oder „den großen Glauben", wie das Lied im Munde des Volks später allgemein genannt wurde, anknüpfend an schon im 15. Jahrhundert vorhandene deutsche Reimbearbeitungen des Credo,[1]) verfaßt, um es in der „deutschen Messe" an Stelle des lateinischen Credo der Gemeinde in den Mund zu legen. Die kirchlich-liturgische Melodie unsres Liedes ist eine vorreformatorische des 14. und 15. Jahrhunderts; sie gehörte ursprünglich einem lateinischen Credotext zu, und war entweder „eine Interpolation oder Trope zum liturgischen Credo", wie solche im späteren Mittelalter namentlich bei den kürzeren liturgischen Stücken bräuchlich waren (vgl. den Art. „Tropen". Bd. III. S. 665—668), oder aber eines der „hymnischen Credo", die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts zwar nicht „gemeinkirchlicher, wohl aber lokaler Gewohnheit gemäß", das liturgische oft ersetzten.[2]) Auch zu deutschen Reimbearbeitungen des Credo wurde die Melodie mindestens im 15. Jahr-

[1]) Mehrere solcher vorreformatorischen Bearbeitungen hat Wackernagel, Kirchenlied II. Nr. 664. 665. S. 509. 510 mitgeteilt.

[2]) Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1886. S. 687 und Kleinert, Zur christl. Kultus- und Kulturgesch. 1889. S. 273.

hundert schon gesungen. Ihre älteste Aufzeichnung zum lateinischen Text, unter Beigabe eines deutschen, ist die in einer Papierhandschrift der Univ.-Bibl. zu Breslau. Cod. I. 4°. 466. Bl. 27a, die „ganz sicher den ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts angehört."[1]) Hier hat sie folgende Gestalt:

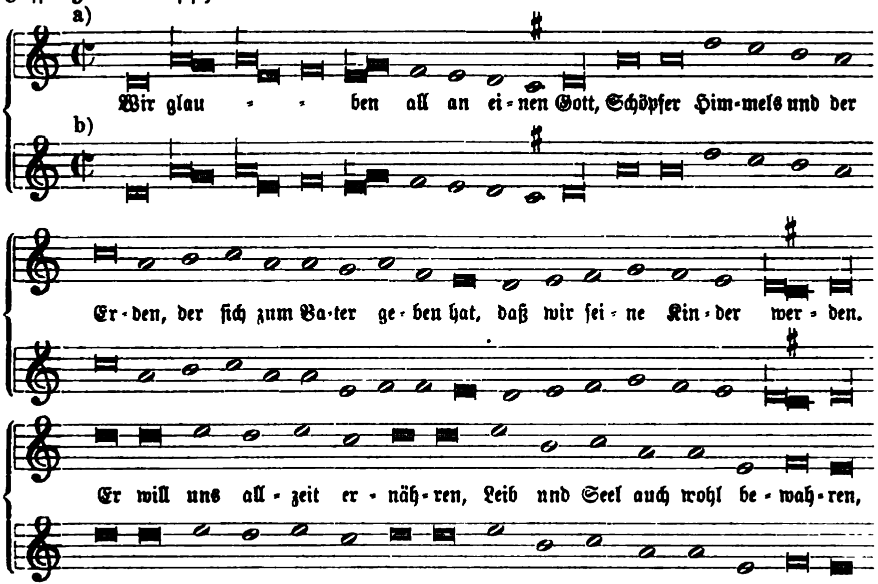


Ob die Melodie bei ihrer Herübernahme zu Luthers Lied diesem von Luther selbst, oder von Walther angepaßt wurde, ist nicht mehr zu entscheiden, doch scheint Walthers bekannter Ausdruck auf Luther zu deuten.[2]) Das Lied Luthers erschien
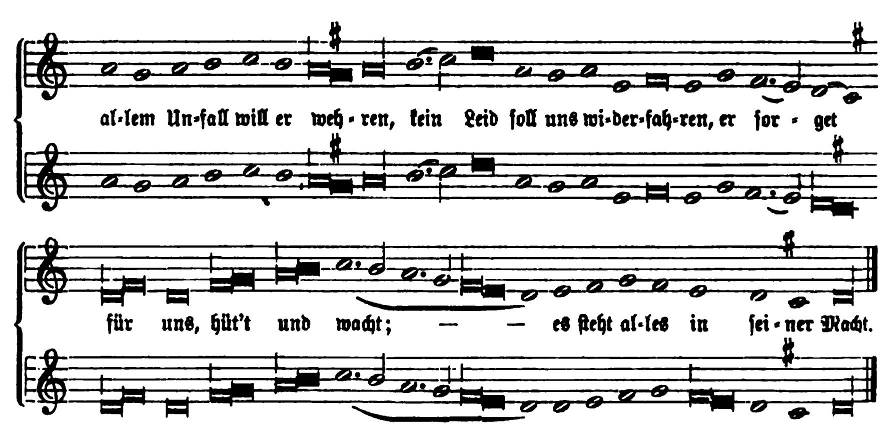
[1]) Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. S. 29. 452 (hier Anh. I. Nr. VI auch ein Faksimile dieser ältesten Aufzeichnung) datierte diese Handschrift bestimmt auf „1417". Aber Prof. Dr. Bäumker in Breslau bemerkt bei Bäumker, a. a. O., diese Datierung beruhe offenbar auf einer ungenauen Angabe. — Noch aus einer zweiten Papierhandschrift aus dem Anfang des 16. Jahrh. in der Ratsschulbibl. zu Zwickau. Cod. 18. 4°. Bl. 80 ist die Melodie in Verbindung mit einem andern lateinischen („Deum verum colimus etc.") und deutschen Text jetzt beigebracht bei Bäumker, a. a. O. I. S. 684.

[2]) Auf die Autorität v. Winterfelds hin hat man bekanntlich bis in die Gegenwart herein die Melodie allgemein Luther als Erfinder zugeschrieben. v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. S. 49 kannte ausgesprochenermaßen nur Walther 1525 als Quelle und kam Evang. Kirchengef. I. 1843. S. 151 ff. mittelst seitenlanger Auseinandersetzungen S. 160 zu dem Resultat: „bei dreien (scil. Melodien) besitzen wir bestimmte, sichere Zeugnisse für Luthers Urheberschaft", darunter auch von — „Wir glauben all ꝛc." Und doch hatte Hoffmann von Fallersleben, der die Breslauer Quelle entdeckte, schon in der Monatsschrift von und für Schlesien 1829. S. 738 ff., dann in seiner Gesch. des Kirchenlieds. 1te Ausg. 1832. S. 145. 3te Ausg. 1861. S. 259 diese Quelle bekannt gemacht, und jedesmal ausdrücklich gesagt: „Die hinzugefügte Melodie stimmt überein mit der noch jetzt üblichen." Aber wie-

mit der ihm angepaßten Weise erstmals gedruckt in Walthers Chor-G.-B. 1524. Nr. XXXV, sowie in dessen Nachdruck von 1525. Nr. XXXVI. Von da gingen beide sofort in die sämtlichen Gesangbücher der ersten Reformationszeit, wie in das Nürnb. Enchiridion (Hans Herrgott) 1525. Bl. 30a, das Zwickauer G.-B. 1525. Bl. CIIa, das Klugsche G.-B. 1535. Bl. 25a. 1543. Bl. 35a, das Babstsche G.-B. 1545. I. Nr. XVI. Bog. E. S. 10–14 u. s. w. über. Die Melodie in ihrer evangelischen Ausgestaltung heißt a) bei Walther und b) in der endgiltigen Fassung im Babstschen G.-B.:



mand hat ihn, niemand auch den wackern Häuser, Gesch. des Kirchenges. und der Kirchenmusik. 1834. S. 106. Nr. 10 beachtet. Nur v. Winterfeld galt, z. B. bei v. Tucher, Schatz II. S. 419, im Eisenacher G.-B. 1854. S. 146, bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 2. Aufl. I. S. 130 (selbst in der 3. Aufl. 1866. I. S. 470 noch, weiß Koch sich allein auf Meister 1862. S. 29 zu berufen), Reißmann, Gesch. der Musik II. 1864. S. 58. 59, Döring, Choralkunde 1865. S. 32. 359, Zahn, Ch.-B. 1852. S. V, Bayr. Ch.-B. 1854. S. 106. 130, Anding, Ch.-B. 1868. S. 123 u. v. a. Und gerade bei ihm mußte hier ein geradezu unglaubliches Übersehen mitspielen. Man hat die hier vorliegenden Umstände bis jetzt nicht beachtet: v. Winterfeld lebte zu gleicher Zeit mit Hoffmann in Breslau; ihm war die erste Ausg. des Hoffmannschen Buchs gewidmet und zwar ausdrücklich „zu freundlicher Erinnerung an die Jahre 1823—1832 in Breslau," und er hat demselben sogar eine Musikbeilage beigegeben, die mit seinem Namen „C. v. Winterfeld" unterzeichnet ist. Wie war es möglich, daß er allein die Breslauer Quelle nicht kannte? Kein Wunder, wenn Meister, a. a. O. S. 29. 30 mit ganz besonderer Genugthuung bemerkte: „Damit bricht die ganze mühsame Beweisführung Winterfelds in sich zusammen." — Daß Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 106 zum Überfluß auch noch Valentin Hausmann in Nürnberg als Erfinder der Melodie nannte, ist glücklicherweise nicht beachtet worden.



Als liturgisches Credolied der evangelischen Gemeinde hat der Gesang im Hauptgottesdienst allgemeine Geltung und hohe Bedeutung erlangt; und zwar nicht als „kirchlicher Bekenntnißakt zur Abweisung der Häresie", wie er irrtümlich vielfach angesehen wird, sondern als sacrificium laudis, als Lob- und Dankopfer der Gemeinde vor Gott, wie Luther von Anfang an echt evangelisch wollte. Ihm war „das confiteri nomini Dei, das Bekennen des Namens Gottes, das sich im Credo vornehmlich vollzieht, gleichbedeutend mit gratiarum actiones et laudes de acceptis beneficiis, d. h. Danksagung und Lobpreis wegen empfangener Wohlthaten", — „eitel lob und Dank", wie er sagte.[1]) Nach den Bestimmungen der Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts trat derselbe von Anfang an dem eigentlichen Credo des Chores zur Seite, oder aber in der „deutschen Messe" und in Ermanglung eines Chores ganz an dessen Stelle. Einige bezügliche Bestimmungen sind: „Darnach singet der priester . . . widerumb zum Altar Credo in unum Deum. Darauf singen die schuler patrem lateinisch, alsdan mit dem Volck Wir gleuben alle an einen Gott" — „auf daß beides geübt werde", wie Veit Dietrichs Agendbüchlein 1548 bemerkte — „offt aber hebt der schulmeister bald auf das Euangelium an Wir gleuben ꝛc. vmb der kurtz willen, nicht."[2]) Oder: „Darauff sol der Priester singen Credo in unum Deum. Das Patrem in Thumen vnd Stifften sol latinisch, aber in den Pfarren Deudsch, Wir glauben all an einen Gott gesungen werden." Später wurde dann

[1]) Vgl. hierüber die trefflichen Ausführungen von Dr. G. Rietschel, Der evang. Gemeindegottesdienst unter dem Gesichtspunkt der Anbetung im Geist und in der Wahrheit. Halle 1894. S. 28—33. In speciellem Bezug auf unser Credolied hat Luther einmal gesagt: „Wenn wir singen, beten, loben und danken, das heißt Kälber geopfert, nicht aus den Ställen, sondern von Herzen und mit fröhlichem Munde, als wenn wir singen: Wir glauben all an einen Gott."

[2]) Wittenb. K.-O. 1533. Vgl. Förstemann, Neues Urkundenbuch I. 1842. S. 386. Ähnliche Bestimmungen auch: Braunschw. K.-O. 1528. 1531. Hamb. K.-O. 1529. 1539. Mecklenb. K.-O. 1540. 1552. Pommernsche K.-O. 1535 ꝛc. Liegn. K.-O. 1534. 1594. Schwäb. Haller K.-O. 1526. 1543. Kurf. August zu Sachsen K.-O. 1580 u. s. w.

mehr und mehr das deutsche Wir glauben ꝛc. allein noch gebraucht, sei es mit Intonation des Liturgen, oder ohne dieselbe als Gemeindegesang, der nur durch ein hier immer ausdrücklich gefordertes Orgelpräludium eingeleitet wurde.[1]) Dabei galt lange die besondere Bestimmung: „Wenn der Glaube deutsch gesungen wird, soll darunter nicht georgelt werden," d. h. es soll nicht die eine oder andere Strophe, statt sie zu singen, durch bloßes Orgelspiel ersetzt werden, wie solches bei andern liturgischen Stücken von alters her üblich war.[2]) Die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingetretene und nach und nach bis zur vollständigen Destruktion vorschreitende Lockerung der liturgischen Form und Ordnung des Gottesdienstes mußte natürlich auch in Hinsicht auf das Credo ihren verderblichen Einfluß üben. Schon 1652 heißt es vereinzelt, man könne nach der Lektion einen Psalm oder „auch wohl das Credo" singen; 1685 hören wir klagen, daß „der christliche Gesang: Wir glauben all an einen Gott nicht mehr aller Orten vor der Predigt auf die Sonn- und Festtage gesungen" werde, und es wird anderwärts geradezu gestattet, ihn „nach Zeit und Umständen auch wegzulassen" und statt seiner gleich das Predigtlied zu singen.[3]) Jetzt steht unser Gesang wohl noch in den Gesang- und Choralbüchern, aber er wird nicht mehr benützt. Allerdings verlangen die Restaurations-Liturgiker der Gegenwart allen Ernstes und einmütig, daß auch dem Credo sein Recht in der Liturgie wieder werde und daß namentlich das „Wir glauben all an einen Gott", das zu der Väter Zeiten so allgemein in deutschen Landen gesungen worden ist, dem Gottesdienst nicht länger entzogen bleiben dürfe. Aber „so ihr Glauben hättet" — das wäre die erste und grundlegliche Bedingung hiefür, und die andere: Neubelebung des uns ganz entschwundenen Sinnes für liturgische Form und Ordnung.[4]) — Was des weiteren noch speciell unsre Me-

[1]) Kurf. Brandenb. K.-O. 1540. Pfalz-Neub. K.-O. 1543. K.-O. der Grafschaft Hoya 1581. Herz. Heinrichs zu Sachsen K.-O. 1539. Schaumb.-Lippesche K.-Ag. 1696. 1767 u. a. Vgl. auch Schenk, Handagende 1858. S. 18. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 256. 257.

[2]) Lüneb. K.-O. 1564. 1598. 1643. Kalenb. K.-O. 1569. Verdensche K.-O. 1606 u. a. Es war dies dieselbe Bestimmung, die in Bezug auf das Credo schon in der mittelalterlich-katholischen Kirche galt. Noch 1564 bestimmte die Synode zu Rheims: „Symbolum fidei totum a choro, non alternatim ab organo canendum." Vgl. Gerbert, De cantu et musica sacra. II. S. 186. Kliefoth, Liturg. Abhandlungen. VII. S. 281. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel ꝛc. 1893. S. 15. 36. 37. Doch ließ vereinzelt z. B. die Nördlinger K.-O. 1538. 1650 zu, „daß der Organist den ersten Vers spielte, Chor und Gemeinde mit dem zweiten und dritten Vers fortfuhren, oder daß an Festtagen der erste Vers vom Organisten geschlagen, der zweite in figuris und der dritte choraliter gesungen wurde." Vgl. Schoeberlein, a. a. O. Später, da die Begleitung des Gemeindegesangs mit der Orgel üblich geworden war, ließ die Ulmische K.-O. 1747. S. 272 „das apostolische Symbolum (d. h. Luthers Lied) mit einem vorhergehenden Präludium der Orgel unter anhaltendem Orgelschlagen" singen. Vgl. auch Rietschel, a. a. O. S. 66.

[3]) Osnabr. K.-O. 1652. Herz. Ernst zu Sachsen K.-O. 1685. Schaumb.-Lippesche K.-Ag. 1767.

[4]) Wie sehr es namentlich auch in letzterer Beziehung fehlt, dafür nur zwei Beispiele. Bei

lodie anlangt, so galt sie der älteren Zeit in der Fassung des Babstschen Gesangbuchs von 1545 als unantastbar. Auch der spätere Orthodoxismus, dem das Credo im evangelischen Gemeindegottesdienst nicht mehr das „sacrificium laudis“ Luthers, sondern ein „Bekenntnisakt der Gemeinde zur Abweisung der Häresie“ war, machte sich darum zwar Gedanken darüber, ob die Credolieder überhaupt die Stelle des Credo vertreten können, da sie ja nicht alle Glaubensartikel enthalten,[1]) aber die Melodie unsres Liedes stand ihm noch felsenfest. Sie war so bekannt, daß man sie in den Gesangbüchern gar nicht mehr mitzuteilen brauchte (Nürnb. G.-B. 1677. S. 610. Lüneb. G.-B. 1694. S. 403 u. v. a. „In bekannter Melodey“), und nur erst leise Spuren der fortschreitenden musikgeschichtlichen Entwicklung zeigten sich z. B. in der Einsetzung des Chroma vor dem dritten Ton des Anfangs in den späteren Ausgaben der Praxis (Frankf. Praxis 1693. S. 625) auch bei ihr. Anders schon gestaltete sich die Sache in der pietistischen Zeit, der ja das objektiv kirchliche gegen das subjektiv Fromme mehr und mehr zurücktrat. Da war, wie alle alten Melodien, auch die unsre nicht mehr unantastbar: sie wurde im Freylinghausenschen G.-B. 1741. S. 242 gleich den andern in die Clavichord-Weise der Halleschen Melodien umgesetzt. Bald aber folgte nun die Zeit der „Verbesserungen“ unsrer Weise, sowie die der neuen Melodien, die an ihre Stelle gesetzt wurden und deren wichtigste weiter unten aufzuführen sein werden. Dem einflußreichsten Melodien-„Verbesserer“ der rationalistischen Zeit, Joh. Adam Hiller, hat die Melodie besonders viel Kopfzerbrechens verursacht. Er hatte sie, von ihm „verbessert“, schon 1786 in Kühnaus Choralbuch (I. Nr. 166. S. 198. 199) einrücken lassen, plädierte dann 1790 für „Abschaffung der gedehnten und schwerfälligen Melodie“ und brachte für sie „zwo neue“ auf einmal, von denen aber niemand etwas wissen wollte, um endlich 1793 doch wieder auf die „abgekürzte“ alte zurückzukommen mit der Erklärung: „Ich sahe den Nachteil nicht voraus, da ich, einer nicht genug überlegten Aufforderung zufolge, selbst der erste war, der zwey neue Melodien komponierte.“[2]) Seitdem steht die Weise im Zeichen der „Verbesserungen“ und auch

Layrmann-Koch, Gesch. des Kirchenlieds VIII. S. 100 wird berichtet: „In der alten Lutherstadt Wittenberg wird übrigens dieser Gesang noch jetzt vor der Predigt gesungen,“ — als ob dies eine Kuriosität und nicht etwas ganz Selbstverständliches wäre. Im neuen G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893 steht unter Nr. 167. S. 145 wörtlich die Bemerkung: „Das vorige Lied Luthers für den liturgischen Gebrauch gekürzt“ — als ob dies Lied, das lobpreisende Bekenntnis der Gemeinde, von Hinz oder Kunz beliebig „gekürzt“ und „für den liturgischen Gebrauch“ zugestutzt werden dürfte.

[1]) Vgl. die bezüglichen Ansichten eines Theophilus Raiderus und Wetzels Gegenrede bei Wetzel, Hymnop. I. S. 49—51. Hier wird II. S. 125 noch weiter gesagt: „Die Reformierten beschuldigen Lutherum, er habe den Glauben zerstümmelt.“ Auch Schenk, Handagende 1858. S. 19 nannte Luthers Lied „doch nur ein unvollständiges Bekenntnis.“ O daß wir doch nur dieses wieder aus vollem Herzen singen könnten!

[2]) Vgl. Hillers bezügliche Auseinandersetzungen in „Drey Melodien zu Wir gläuben all an einen Gott; zwo neue, und die alte verbessert von Johann Adam Hiller,
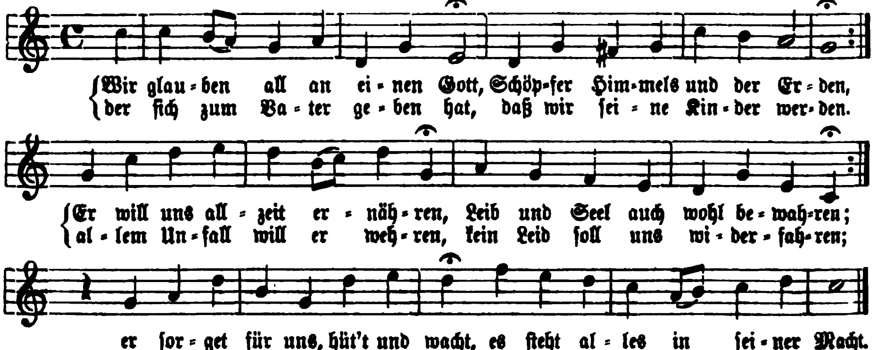
heute noch ist sie in kaum zwei Gesang- und Choralbüchern vollständig übereinkommend zu finden, so daß man mit Hiller fragen muß: „Ist das nicht eine herrliche Verbesserung, wenn das in allen evangelischen Kirchen bisher einstimmige Glaubensbekenntnis in jedem Städtchen und Dörfchen jetzt anders gesungen wird, so daß der Nachbar vom nächsten Dorf nicht mehr mitsingen kann?"[1]) Da ist, mehr als bei irgend einer andern unsrer Melodien, einzig und allein nur im Zurückgehen auf die kirchliche Urform des Babstschen Gesangbuchs von 1545 Heil. Diese muß wieder eingeführt und ohne jegliche Variante in Schule und Kirche tüchtig gelernt und an der ihr zukommenden Stelle der Liturgie regelmäßig und ausschließlich gebraucht werden. Dann wird sie auch uns wieder so geläufig werden, wie sie es den Vätern gewesen ist, und das allgemein verbreitete Vorurteil der indolenten Trägheit, sie sei „für den Gemeindegesang meistenorts zu schwer" und sie sei „gar sehr lang zu singen", wird schwinden.[2]) — Wir weisen nun noch folgende Tonsätze über die Melodie für den kirchlichen Chorgesang nach: 1. den Satz von Virgilius Hauck 1544, in dem sie mit „Vater unser im Himmelreich" zusammengearbeitet ist, bei v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. Anh. Nr. XV. S.

H.(erzogl.) C.(urländ.) Capellmeister, Cantor der Thomasschule, und Musikdirektor der beyden Hauptkirchen zu Leipzig." Leipzig, bey Adam Friedr. Böhme. 1790. 11 S. qu. 4°, und in seinem Ch.-B. 1793: „Nachtrag 1794. S. 29. VIII. Abtl. Nachgebrachte Melodien."

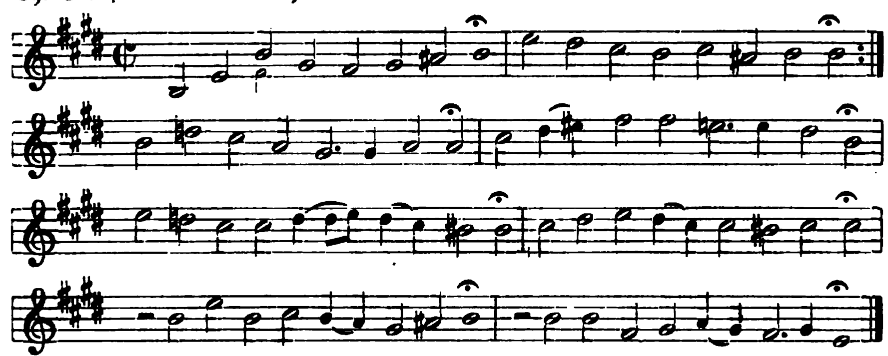
[1]) Auch die Choral-Restauratoren der Neuzeit sind zu einer einheitlichen Fassung unsrer Weise nicht gelangt, und doch wäre eine solche gerade bei ihr hoch vonnöten. Aber schon eines der ersten Choralbücher dieser Richtung, das Ortlophsche. München 1844, erklärte S. XVII in Bezug auf unsre Melodie mit der ruhigsten Miene: „In der neunten Strophe (d. i. Zeile) auf der vorletzten Silbe haben wir die zweite Note gestrichen. In der darauf folgenden Stanze (d. i. Zeile) glaubten wir den Schluß durch Verlängerung der zwei letzten Noten bemerkbarer machen zu müssen." Dieselben Herren, die hier in einer Weise von höchster kirchlicher Bedeutung nach Belieben Noten „streichen" und „verlängern", erklären es dagegen für „eine gewaltsame Prozedur" und „mit Unrecht geschehen", wenn im Kirchengebrauch z. B. Adam Dreses tändelndes „Seelenbräutigam" ausgeglichen worden ist. — Auch das Eisenacher G.-B. hat bei unsrer Melodie das „Verbessern" leider nicht lassen können, und die modernen Restaurations-Choralbücher folgen ihm, oder „verbessern" ruhig weiter.

[2]) Wenn wegen des „zu schwer" in der Allg. musik. Ztg. 1868. Nr. 51. S. 116. 117 bemerkt wurde: „Die alte Melodie, obwohl erfüllt von seliger, nicht prahlerischer Glaubenssicherheit, ist und bleibt für den Gemeindegesang schwer und undankbar, denn sie ist ihrer Entstehung, wie ihrem Wesen nach Priestergesang oder Gesang eines Einzelnen," so ist dem entgegenzuhalten, daß sie die evangelische Kirche in dreihundertjährigem Gebrauch vollständig zum Gemeindegesang gemacht hat. — Hinsichtlich des „gar sehr lang" hat Schenk, Hand-Agende 1858. S. 19 sogar ausgerechnet, daß der Gesang „mindestens 10 Minuten erfordern wird," und die alten Organisten berechneten an ihm die Güte der Blasbälge. Die drei Bälge der Orgel in Halle, an der der junge Händel 1702 und 1703 angestellt war, waren „eine Merkwürdigkeit: sie gaben bei einmaligem Niedertreten Wind für 180 Takte, so daß der ganze Glaube mit seinen drei langen Versen dabei bequem ausgespielt werden konnte." Man baute hier also nach dem sprichwörtlichen Maß „wie viel Wind zum Glauben gehöre." Vgl. Chrysander, Händel I. S. 70.

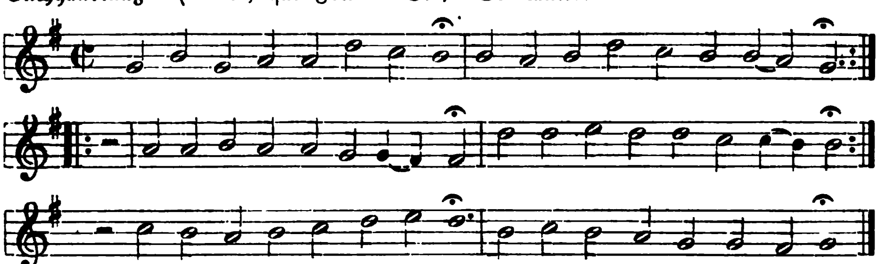
126—130; 2. den fünfstimmigen von Joh. Eccard 1597, Ausg. Teschner II. Nr. 3. S. 6. 7 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 627 b. S. 943 bis 949; 3. den von Andreas Raselius 1599, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 417. S. 252. 253; 4. den von Burmeister 1601, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 178 a. S. 273. 274; 5—7. die drei großartigsten Sätze im älteren polyphonen Vokalstil von Hans Leo Haßler in den „Psalmen, fugweiß“ 1607. Berl. Ausg. 1777. Nr. 11. 12. 13. S. 21—32; 8. den choralmäßigen Satz Haßlers 1608, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 627 a. S. 942. 943 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 168. S. 122. 123; 9. den von Joh. Hermann Schein 1627, bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen. 1831. Nr. 40. S. 69 bis 72; 10. den von Johann Jeep 1629, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 178 b. S. 274. 275, Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 273. 274 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 169. S. 123. 124; dann noch von neueren: 11. den von Seb. Bach in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 133. S. 78; 12. den von Joh. Friedr. Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 18; 13. den von Joh. Gottfr. Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 271. S. 124. 125, und 14. den von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 160. S. 184. 185. — Als Hiller 1790 sich unterfing, unsre „gedehnte und schwerfällige“ Kirchenmelodie „abzuschaffen“, that er dies nur, weil, wie er ausdrücklich bemerkt hat, „schon längst viele gute Menschen dergleichen Wunsch geäußert“ hatten. O diese guten Menschen! Es war diese Menschensorte nicht nur damals sehr zahlreich — darum erhielt unser Lied mehr als 15 neue Melodien, sondern sie ist auch seitdem nicht ausgestorben — darum kam eine dieser Melodien allgemein in kirchlichen Gebrauch und steht noch gegenwärtig in demselben, und einige andre erlangten wenigstens in beschränkteren Kreisen da und dort Geltung. Jene, die hier als zweite eigene Melodie des Liedes anzuführen ist, war zwar schon lange vor Hillers Zeit vorhanden, aber sie fand erst seit Weimars Ch.-B. 1803. Nr. 278. S. 243, Werners Ch.-B. 1815. Nr. 236. S. 198. 199 und M. G. Fischers Ch.-B. 1821 Verbreitung. Ihre älteste Quelle ist das Mskr.-Ch.-B. des Kantors Wagner zu Langenöls 1742. Nr. 556, wo sie lautet:



Sie hat, wie bereits bemerkt wurde, allgemeinen Eingang erlangt, obwohl sie Hiller als „die elende Melodie aus Schlesien" charakterisierte, und ist nach Ausweis der Choralbücher jetzt noch gültig in Thüringen, Königreich Sachsen, Provinz Sachsen, Berlin und Brandenburg, Lippe, Rheinland und Westfalen u. s. w. — Weitere Melodien, die einigen Eingang erlangt haben, sind: 3. die aus dem Anhang des Ch.=B.s für Baden=Durlach. 1787. S. 121:
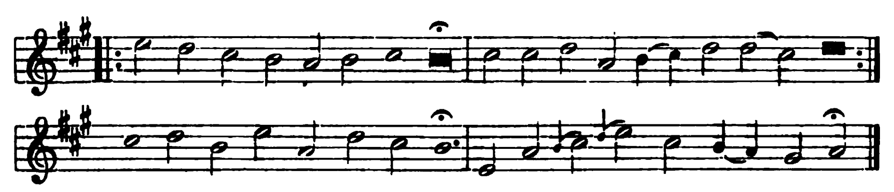


die Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 1114. S. 479, und Hering, Allg. Ch.=B. 1825 aufnahmen. — 4. Die aus dem Einzeldruck „Der Glaube: Wir gläuben all an einen Gott 2c. mit einer neuen Melodie für die Orgel, von Christian Gotthilf Tag, Kantor in Hohenstein. Leipzig, in Commission der Breitkopfischen Buchhandlung." (1793.) qu. Fol. 4 S.[1]) Sie lautet:
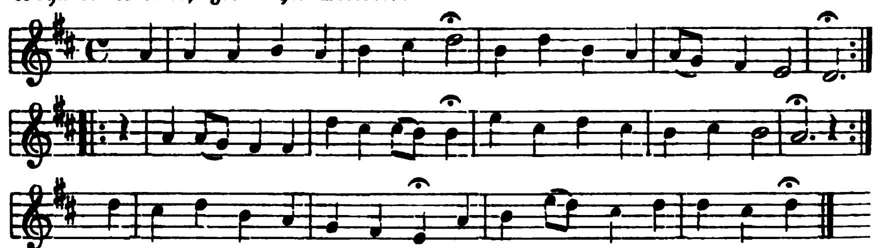


und hat Aufnahme gefunden bei Döring, Altenb. Mel.=Buch 1811; Werner, Ch.=B. 1815. Nr. 237. S. 100. 201; Blüher, Allg. Ch.=B. 1825. Nr. 159. S. 110. 111 und Hering, Allg. Ch.=B. 1825, hier als „Dresdner Melodie" bezeichnet. — 5. Die von Joh. Gottfried Bierling in der zweiten Aufl. seines Ch.=B.s 1795. Nr. 178, dann auch bei Rempt, Ch.=B. für Weimar 1802, und noch bei Anding, Ch.=B. 1868. Nr. 169c. S. 125; sie heißt:
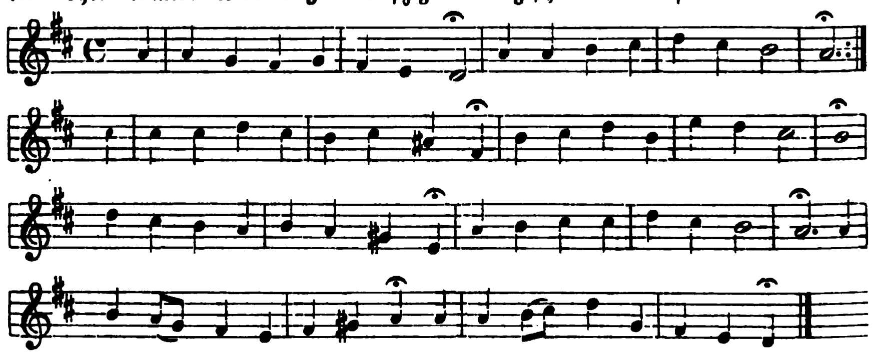


[1]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 125. Zahn, Melodien VI. S. 373.



— 6. Die zuerst aus Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 98. S. 34 bekannte, dann im Ch.-B. für Gera und Altenburg von Illgen u. a. 1823 mit „nach Weiske" bezeichnete und nach Hering, Allg. Ch.-B. 1825 seiner Zeit in „Meissen", dem Wohnort Weiskes, gebrauchte Melodie:
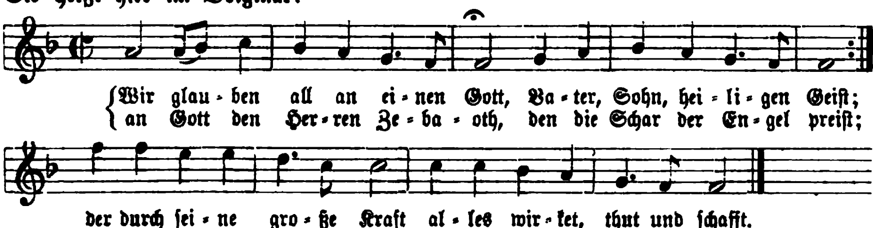


die also wohl dem Kantor J. G. Weiske (vgl. den Art.) in Meißen als Erfinder zugehört. Sie stand in den sächsischen Choralbüchern von Bauriegel 1835, Müller 1844, Becker 1844, Steglich 1845, Mooser 1863, und hat dort laut dem neuen Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 187c. S. 108. 109, wo sie als „Leipziger Melodie" bezeichnet ist, kirchliche Geltung. Sonst findet sie sich noch in Karows Ch.-B. 1848 und im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 148. S. 130. — 7. Endlich die von dem Thomaskantor Weinlig in Leipzig 1823 geschriebene Weise:
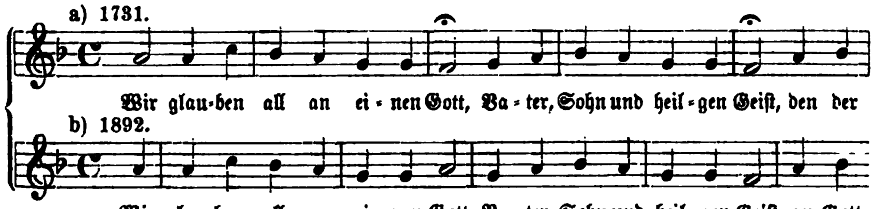


welche im neuen Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Anh. Nr. 22b. S. 111. 112 und den zugehörigen Choralbüchern von Schäffer 1886. S. 136, Steinhäuser (1888). S. 90. 91 u. a. aufgenommen ist.[1])

[1]) Weitere, jedoch nicht bekannt gewordene Melodien, wie 8. 9. die beiden von Joh. Ad. Hiller aus dem oben angeführten Einzeldruck von 1790; 10. aus dem Ch.-B. für Nassau-Usingen von Herrmann 1805. S. 6; 11. aus dem Ch.-B. von List 1806. Nr. 94; 12.

Wir glauben all an einen Gott, Vater, Choral. Dieses Credolied von Tobias Clausnitzer ist nächst dem älteren, kirchlich allgemein gültigen Credolied Luthers am weitesten verbreitet, und dies wohl um seiner leichteren Melodie willen, die freilich auch um eben das, was sie für die Gemeinde leichter zu singen ist, der alten an kirchlich-musikalischem Gehalt und Wert nachsteht. Die Quellen des Liedes sind das Baireuther G.-B. von 1668. S. 132, das die unbekannte Chiffer „C. A. D.“ überschrieb, das Altdorfer G.-B. von 1671 und das Nürnb. G.-B. (von Saubert) 1677. Nr. 572. S. 611, wo es mit „M. T. Clausnitzer“ bezeichnet ist.[1]) Seine erste und wichtigste eigene Melodie hat Zahn[2]) aus dem Darmstädtischen G.-B. von 1699.[3]) Nr. 164 als erster Quelle nachgewiesen. Sie heißt hier im Original:



ist aber jetzt weit mehr in einer andern Fassung bekannt, die auf Dretzels Ch.-B. 1731. S. 242 zurückgeht und neustens auch durch das Mel.-Buch zum Militär-G.-B. 1892. Nr. 88. S. 47 sanktioniert worden ist. In Dretzels (a) und der jetzigen Form (b) lautet sie:
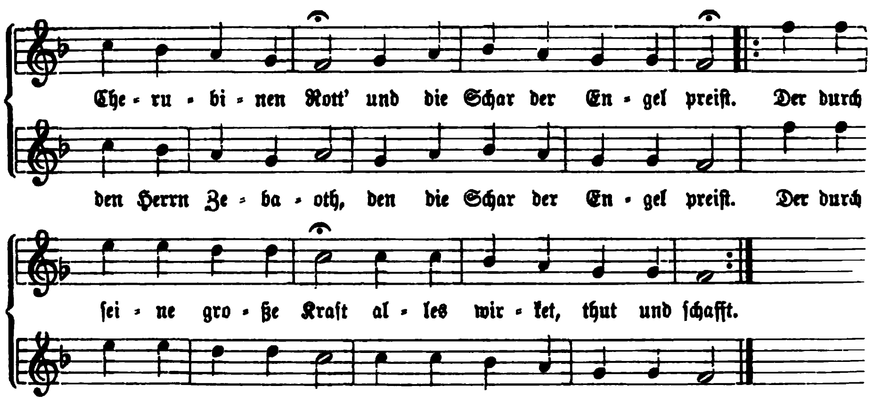


von J. S. F. Döring, Ch.-B. Nachtrag 1811. Nr. 2; 13. von Gustav Schleinitz, Kantor in Waldenburg 1827, bei Trube, Ch.-B. 1838. Nr. 34, Mooser, Taschen-Ch.-B. 1863. und Gast, Ch.-B. 1867; 14. von Aug. Wagner 1860, in seinem Ch.-B. 1874. Nr. 145, und die von Zahn beigebrachten: 15. aus einem Mskr.-Ch.-B. aus Memmelsdorf ca. 1800, und 16. die von Kapp aus dem Mskr.-Ch.-B. von Graf in Mennighüffen ca. 1800 — finden Interessenten mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. S. 629—632.

[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 400. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. III. S. 355. Wetzel, Anal. hymn. I. 4tes Stück. S. 11.

[2]) Vgl. Bayr. Ch.-B. 1854. S. 108. 128. Zahn, Psalter und Harfe 1886. S. 88 und Melodien II. S. 570; dagegen ist sie hier VI. S. 278 auffallenderweise nicht unter den 27 Melodien verzeichnet, welche im Darmst. G.-B. von 1699 erstmals gedruckt sein sollen.
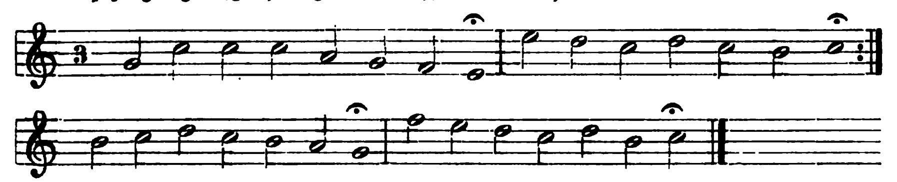
[3]) Es war dies das dortige Kirchengesangbuch, gegenüber dem Darmst. G.-B. von 1698, mit dem es nicht verwechselt werden darf. — Andere Angaben über ein etwaiges früheres Vor-



Die Verbreitung dieser Melodie belegen wir mit folgenden Anführungen: Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 228. S. 137. 138; Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 127. S. 66; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 131; Fischer, Baden-Durl. Ch.-B. 1762; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 294. S. 143; Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 140. S. 76; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 235. S. 260; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 102. S. 46; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 279. S. 244; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 314. S. 177; Altenburg 1815. 1871 (Gerber, Hand-Ch.-B.). Nr. 131. S. 103; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 232. 233. S. 194. 195; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 97. S. 33; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 41; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 160. S. 111; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 141. S. 56. 57; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 64. S. 75; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 222. S. 177; Markull, Ch.-B. 1845. (1865). Nr. 124. S. 103; Wiener, G.-B. 1851. Nr. 5. S. 5. 6; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 120. S. 182. 183; Zahn, Ch.-B. 1852. Nr. 164. S. 95; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 177. S. 108; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 338. S. 120; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 423. S. 204. 205; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 277. S. 229; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1278. S. 964; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 689. S. 262; Ch.-B. für das Königr. Sachsen 1883. Nr. 188. S. 109; Ch.-B. der Prov. Sachsen 1885. Nr. 181. S. 95. 96; Mel.-Buch des Großherzogtums Sachsen. Nr. 159. S. 42; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 131. S. 88. 89 u. s. w. — In Sachsen hat eine zweite Weise zu dem von Chr. Fr. Ne-
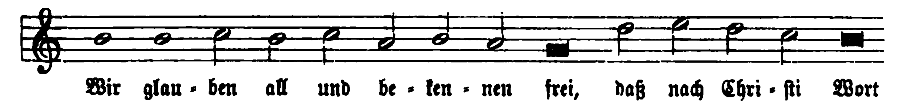
handensein der Melodie sind bis zur Stunde nicht erwiesen. Kühnau, Ch.-B. II. 1790. S. 260 datiert sie „Ums Jahr 1684“; Schicht, Ch.-B. 1819. I. S. 33 hat die um ihrer Bestimmtheit willen merkwürdige Angabe: „Dresden im Juli 1684“; das neue Landes-Ch.-B. des Königreichs Sachsen 1883. S. 109 überschreibt „Ums Jahr 1680“; und Wiegand, Ch.-B. 1844. S. 214 „Ums Jahr 1650“. — Ganz abenteuerlich vollends schreibt Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 125 sie „Valentin Hausmann, um 1484 in Nürnberg geboren“ zu.

an der rationalisierend umgearbeiteten Lied mit dem Anfang „An einen Gott nur glauben wir" kirchliche Geltung. Sie erschien erstmals gedruckt bei (Illgen), Sammlung üblicher alter und neuer Kirchenmelodien ꝛc. Gera und Altenburg (1823). Nr. 155, ist, wenn das Zeugnis des Kantors Gast in Plauen richtig ist, von Johann Schneider, dem berühmten Dresdner Hoforganisten komponiert und heißt in der jetzt giltigen Zeichnung des Sächs. Landes-Ch.-B.s 1883. Nr. 12. S. 6:
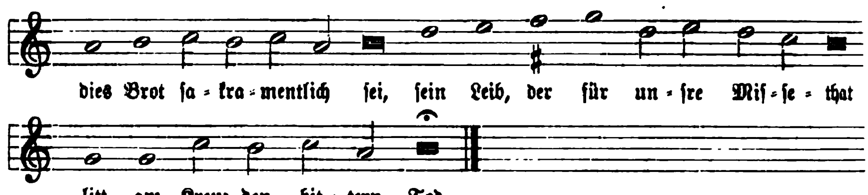


wo sie jedoch nur mit „(Dresden)" bezeichnet ist. Sie steht in allen neueren sächsischen Choralbüchern: in den Taschen-Ch.-BB. von Müller 1844, Mooser 1861. 1864 und Klauwell 1868; bei Steglich, Ch.-B. 1845; Zechel, Ch.-B. 1847; Gast, Ch.-B. 1867; Hering, Ch.-B. 4. Aufl. (1875). Nr. 98. S. 25 u. a.[1])
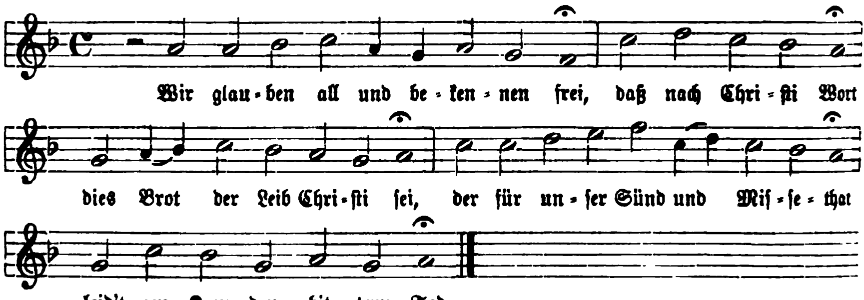
Wir glauben all und bekennen frei, Choral. Das Lied von Michael Weisse — „Ein bekenntnuß vom Sacrament was es sei" — erschien in dessen Gesangbüchlein von 1531. Bl. N. VIIIb (Ulm, Varnier 1539. Bl. CViij. 1544. Bl. CLV, mit von Johann Horn geändertem Text, 1566. Bl. 236. 1580. Bl. 198 ꝛc.) mit der eigenen Melodie:



[1]) Dr. Otto Kade, Allg. musik. Ztg. 1868. Nr. 51. S. 406 hat angefragt: „Wie und seit wann ist es gekommen, daß man im Königreich Sachsen durchgängig den Gemeindegesang „Wir glauben all an einen Gott" nach der Melodie Luthers aufgegeben und dafür einen weit jüngeren und spezifisch leichteren gewählt hat: nämlich das Lied: „An einen Gott nur glauben wir" mit folgender (eben der obigen Schneiderschen) Melodie?" Er hat also das Credolied Clausnitzers mit dem Luthers verwechselt. Wie es mit dem „durchgängig aufgegeben" des letzteren im Königreich Sachsen steht, erscheint nach dem Zeugnis des dortigen Choralbuchs von 1883 glücklicherweise doch zweifelhaft. Denn dieses bringt unter Nr. 187. S. 106—109 nicht weniger als drei Melodien für Luthers Lied. — Drei weitere Weisen zur rationalistischen Fassung unsres Liedes: eine von Justin Heinr. Knecht 1815, im Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 104. S. 156, eine zweite von dem Kantor Karl Gustav Schleinitz zu Waldenburg 1827, bei Trube, Ch.-B. nach Hiller 1838. Nr. 34; Mooser, Taschen-Ch.-B. 1863 und Gast, Hillers vollst. Ch.-B. 1867, und eine dritte vom Kantor Bergt in Zittau, bei Bergt-Hering, Neue Choralmelodien für das Budissiner, Dresdner und Zittauer G.-B. 1837. Nr. 1 und Hering, 250 Choräle. 4. Aufl. (1875). Nr. 99. S. 26 sind ohne Bedeutung und nicht weiter bekannt geworden. Man findet sie bei Zahn, Melodien II. Nr. 4001. 4003. S. 571 und V. Nr. 8746. S. 365 mitgeteilt.
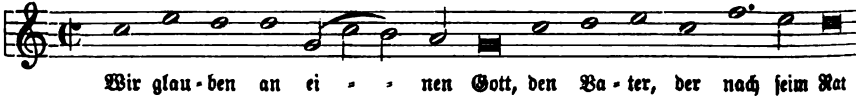


die in der Folge auch in den deutschen Kirchengesang überging und in demselben bis auf die Gegenwart gekommen ist. Sie findet sich in dieser Originalform im Görlitzer G.=B. von Buchwälder 1611. S. 501; bei Blüher, Allg. Ch.=B. 1825. Nr. 189b. S. 135. 136;[1]) v. Tucher, Schatz II. Nr. 158. S. 74; Layriz, Kern III. Nr. 590. S. 128; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 887. S. 413; Molck, Hannovr. Mel.=Buch 1857; Flügel, Mel.=Buch zum Vollhagenschen G.=B. 1863, und Jakob und Richter, Ch.=B. I. 1872. Nr. 83. S. 74. — Eine Umbildung der Weise mit verändertem Text ist:
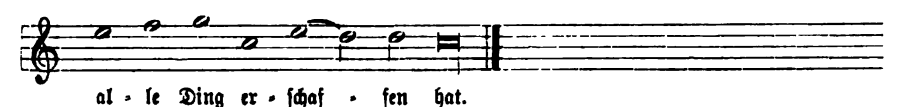


aus dem „Anhang an das Gothaische Kantional“. 1726. Nr. 213. S. 14. Diese Fassung ist recipiert bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 199; im Brüder=Ch.=B. 1874. Art 325. S. 216; bei Nitzsche, Ch.=B. 1837 und Karow, 460 Choralmelodien vierst. für Orgel. Dorpat 1848.

Wir glauben an einen Gott, den Vater, Choral. Dieses Credolied der Böhm. Brüder von Michael Thamm erschien in deren G.=B. von 1566. Bl. 200 mit der eigenen Melodie:[2])
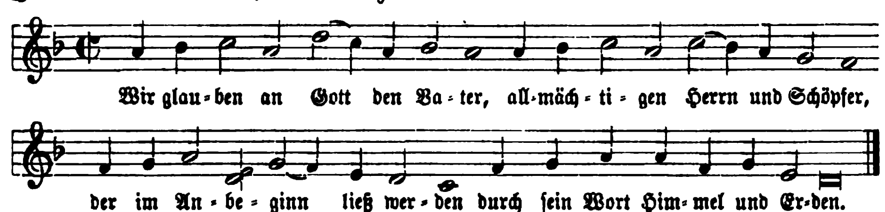


[1]) Hier unter Nr. 189a. S. 135 außerdem noch eine modernisierende Umbildung, die aus dem Görlitzer Mel.=Buch von Döring 1802. Nr. 138a stammt, und wie es scheint, in Görlitz bräuchlich ist. Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1902c. S. 509.

[2]) Nach v. Tucher, Schatz II. S. 334 hat die Weise im Böhm. Kantional der Brüder von 1576 die Überschrift: „Ps. 138. Domine probasti me.“



Sie ist durch v. Tucher, Schatz II. Nr. 10. S. 4 der Vergessenheit entrissen und nach ihm auch v. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 362. S. 165 mitgeteilt worden; Layriz, Kern II. Nr. 162. S. 16 hat sie, in dreiteiligen Takt umgesetzt, dem Lied „Der Tag vertreibt die finstre Nacht" angepaßt, und bei Hommel, Geistl. Volkslieder. Leipzig 1861 ist sie auf „Veni sancte spiritus" übertragen.

Wir glauben an Gott den Vater, Choral. Dieses Credolied der Böhmischen Brüder von Michael Weisse war in dessen Gesangbüchlein von 1531. Bl. F XI mit einer ersten eigenen Weise versehen, die aber keinen Eingang fand, auch nicht in der verbessernden Umbildung im vierten Büchlein der Katharina Zellin 1536. Bl. 67.[1]) — Eine zweite Melodie:



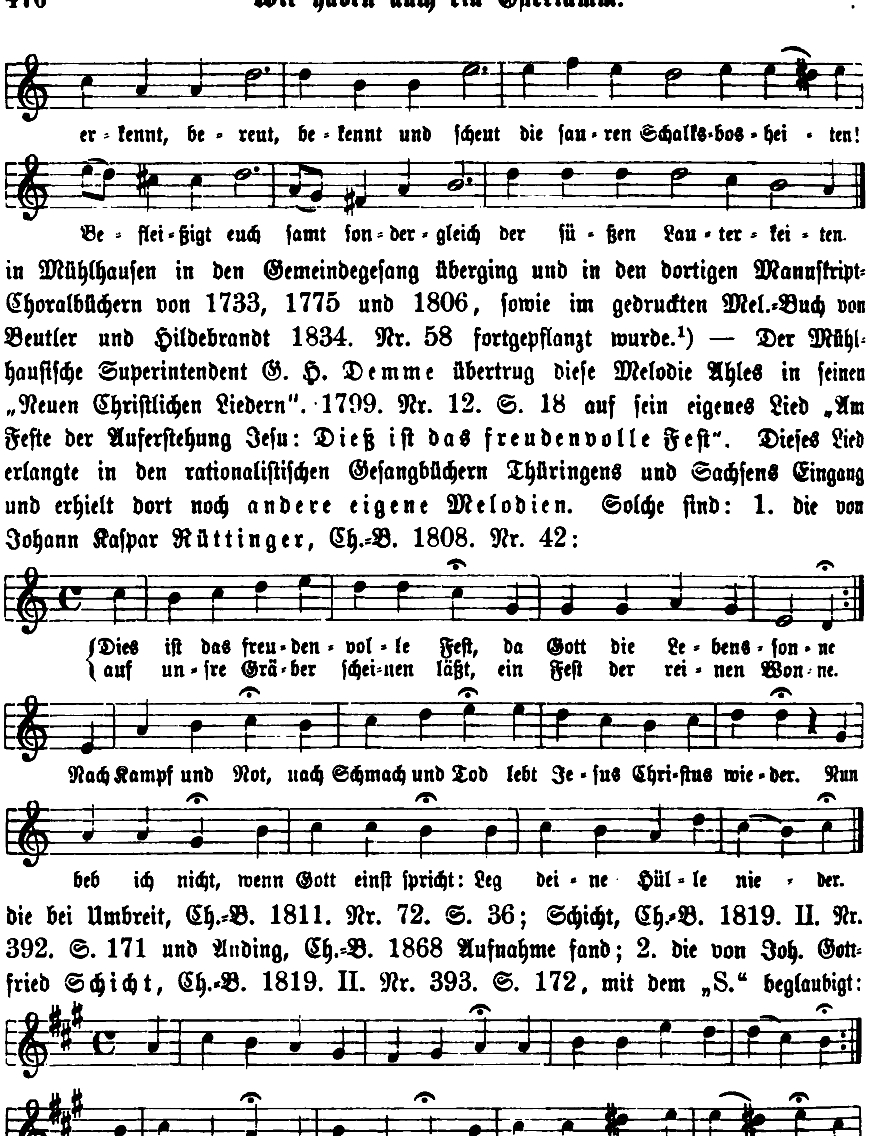
brachte das zweite Brüder-G.-B. von Horn 1544. Bl. CXIII.[2]) 1566. Bl. 197, und sie kam durch die Frankfurter Gesangbücher von Wolff 1569. 1570 und Zinkeisen 1584. 1615 und die des Landgrafen Moritz von Hessen, Kassel 1601 und 1612 auch in den deutschen Kirchengesang. Michael Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609 hat sie gesetzt, und v. Tucher, Schatz II. Nr. 123. S. 55 (mit dem Tonsatz des Landgrafen Moritz), und nach ihm Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 296. S. 134, hat sie neu aufgenommen.

Wir haben auch ein Osterlamm, Choral. Zu diesem Osterlied von Johann Vockerodt schrieb Johann Rudolf Ahle, Kommunion-Andachten. Mühlhausen 1668. Nr. VIII eine Kirchenmusik, deren Melodie:



[1]) Man findet diese Melodie in der originalen und in der Fassung bei Katharina Zell mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1389. S. 364.

[2]) Nach v. Tucher, Schatz II. S. 360 stand diese Weise schon im Böhm. Kant. der Brüder von 1541 mit der Überschrift: „Cuncti nunc assurgentes", welche die deutsche Ausgabe nicht hat. Ob daraus auf die altkirchliche Herkunft der Melodie zu schließen ist?
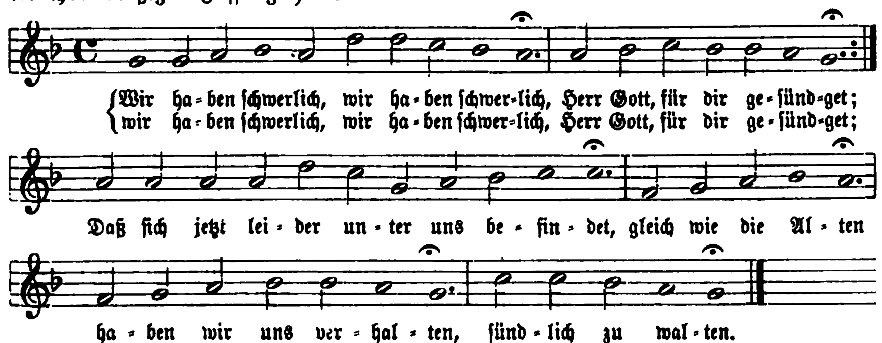


in Mühlhausen in den Gemeindegesang überging und in den dortigen Manuskript-Choralbüchern von 1733, 1775 und 1806, sowie im gedruckten Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt 1834. Nr. 58 fortgepflanzt wurde.[1]) — Der Mühlhausische Superintendent G. H. Demme übertrug diese Melodie Ahles in seinen „Neuen Christlichen Liedern". 1799. Nr. 12. S. 18 auf sein eigenes Lied „Am Feste der Auferstehung Jesu: Dieß ist das freudenvolle Fest". Dieses Lied erlangte in den rationalistischen Gesangbüchern Thüringens und Sachsens Eingang und erhielt dort noch andere eigene Melodien. Solche sind: 1. die von Johann Kaspar Rüttinger, Ch.-B. 1808. Nr. 42:

die bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 72. S. 36; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 392. S. 171 und Anding, Ch.-B. 1868 Aufnahme fand; 2. die von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 393. S. 172, mit dem „S." beglaubigt:

[1]) Im Burgschen G.-B. Breslau 1761. Nr. 628. S. 372. 373 steht noch ein Lied „Wir haben auch ein Osterlamm, das Wesen für den Schatten", das nach dortiger Angabe von Abraham Klesel verfaßt ist und die „Mel. Christ lag in Todesbanden" vorgezeichnet hat.
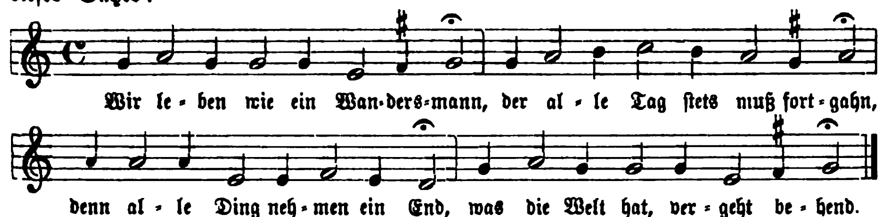
die Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 83. S. 38 zu einem Text gleichen Anfangs bringt, der aber als Weihnachtslied gewendet ist, und 3. die von Justin Heinrich Knecht 1815, im Bayr. Ch.-B. von 1820. Nr. 91. S. 140, die aber weitere Verbreitung nicht erlangt hat.[1])

Wir haben schwerlich, Herr Gott, vor dir gesündigt, Choral. Dieses Lied eines nicht ermittelten Verfassers erschien mit einem fünfstimmigen Tonsatz „Incerti autoris“ im Gothaischen Cant. sacrum II. 1648. 1655. Nr. 116. Die Melodie dieses Satzes nahm Witt, Psalmodia sacra. 1715. S. 167 in folgender choralmäßigen Fassung herüber:



In ausgeglichener Form findet sie sich weiter noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 170 und Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 118. S. 86.

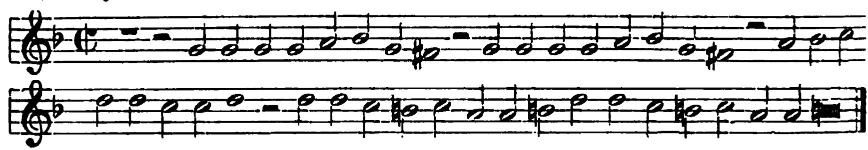
Wir leben wie ein Wandersmann, Choral. Dieses Lied, dessen Verfasser nach Clauders Angabe der neulateinische Dichter Dr. Friedrich Widebram (Widebramus, auch Widebrand)[2]) ist, erschien zuerst als Unterlage eines vierstimmigen Tonsatzes bei Balth. Musculus-Körber, „Viertzig schöne geistliche Gesenglein, mit vier stimmen 2c.“ Nürnberg 1597. Nr. XXIIII. Die Melodie dieses Satzes:



[1]) Bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7639. S. 497 findet man auch diese Weise mitgeteilt.

[2]) „Geb. 4. Juli 1532 im Vogtlande, Theologe, gestorben als kurpfälzischer Kirchenrat zu Heidelberg am 2. Mai 1585.“ Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 106. Nr. 119, wo auch die Schriften Widebrands verzeichnet sind. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 588. S. 1066. 1067. und Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 512. S. 323 nennen keinen Verfasser.

war dem bekannten Schulgesangwerk „Psalmorum Davidis paraphrasis poëtica etc.“ von Buchanan-Chytraeus. Frankfurt 1585 entnommen, wo sie einem Satz über Ps. XIII „Quousque rector unice“ von Statius Olthovius angehörte und daher vermutlich von diesem erfunden sein wird. Unser Lied mit dieser Weise und dem Satz des Musculus[1]) war fortgepflanzt bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CXCIII; im Görlitzer G.-B. von Buchwälder 1611. S. 657; bei Demantius, Threnodiae 1620. S. 224; Clauder, Psalm. Nov. 1630; Peter, Andachts-Cymbeln 1655 (zu „Nun lieg ich armes Würmelein“), und Cramer, Animae sauc. medela 1641. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 124. S. 186 haben den fünfstimmigen Tonsatz des Demantius aufgenommen. — Im Dresdnischen G.-B. 1632 (1656). II. Nr. 103 erschien für das Lied noch die zweite Weise:



die aber nicht weiter bekannt geworden ist.
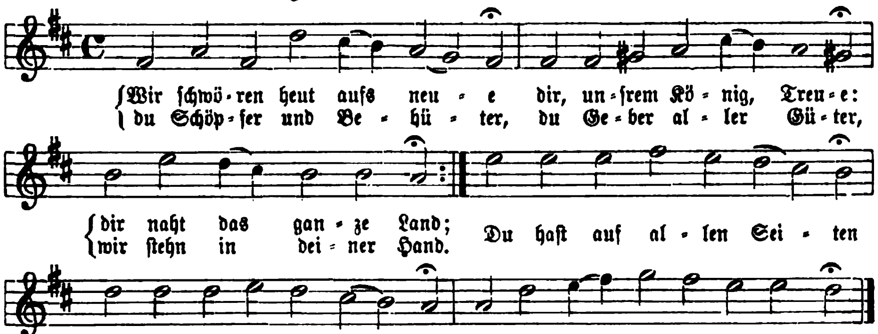
Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, Kantate für den Sonntag Jubilate von Seb. Bach. Manche Kirchenstücke Bachs sind vorhanden, in denen er Instrumentalsätze aus seiner Kammermusik zunächst zu Einleitungs-Sinfonien, dann aber auch zu Sologesängen überarbeitet und verwendet hat. In der vorliegenden Kantate, sowie in der Weihnachtsmusik „Unser Mund sei voll Lachens“ (vgl. den Art.) sind aus solchen Instrumentalstücken sogar Chöre gemacht. Für die Sinfonie und den Hauptchor unsrer Kantate ist das D-moll-Konzert (Ausg. der Bach-Gesellschaft Jahrg. XVI. Nr. 1 für Violine oder Klavier) benützt, welches Bach schon der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ (vgl. den Art.) als Einleitung vorausgeschickt hatte. „Hier dient jedoch zur Sinfonie nur der erste Satz; in das Adagio ist der Hauptchor so hineingefügt, daß der Part des konzertierenden Soloinstruments unbeeinträchtigt nebenher geht — eine That virtuoser kompositorischer Gewandtheit.“[2]) Die von einer tief-innerlichen, männlichen Empfindung durchdrungene Alt-Arie „Ich will nach dem Himmel zu“ ist mit einer obligaten Orgelbegleitung versehen und den Schlußchoral bildet die Weise „Werde munter, mein Gemüte“; derselbe ist bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 308. S. 107 mitgeteilt.

---

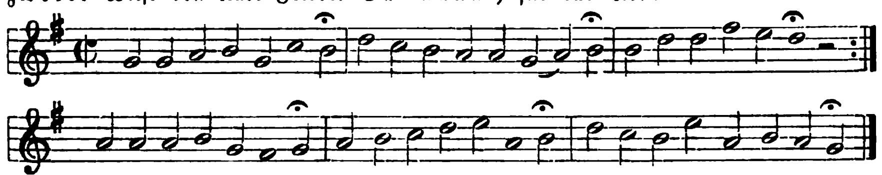
[1]) Diesen Satz teilt Zahn, Melodien I. Nr. 406 b. S. 118 vollständig mit und bemerkt dabei: „Im G.-B. Bremen 1659. S. 305 steht bei dem Liede der Tenor obigen Tonsatzes als Melodie, mit Varianten in den zwei letzten Zeilen.“

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 558. 559, und über die Verwendung von Instrumentalstücken für Kirchenkantaten bei Bach überhaupt; auch II. S. 279. 280.

Wir schwören heut aufs neue, Choral. Dieses Lied von Abr. Em. Fröhlich ist für den spezifisch schweizerischen „Eidgenössischen Bettag“ bestimmt. Es erschien in dem von Fröhlich verfaßten Aargauischen G.-B. 1844. Nr. 292. S. 538—541 mit der eigenen Melodie:



die jetzt auch in das neue Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 81. S. 99 aufgenommen ist.[1]) — Das Zürcher G.-B. 1853. Nr. 321. S. 408. 409 brachte die folgende zweite Weise von Karl Friedr. Baumann[2]) für das Lied:



Wir singen all mit Freudenschall, Choral. Johann Eccard hatte 1603 dem „Edlen Wilhelm Platen“ in Königsberg ein „Hochzeit Liedt („Ein Kriegsmann gut wagt Leib und Blut“), Mit acht Stimmen“ komponiert.[3]) Als
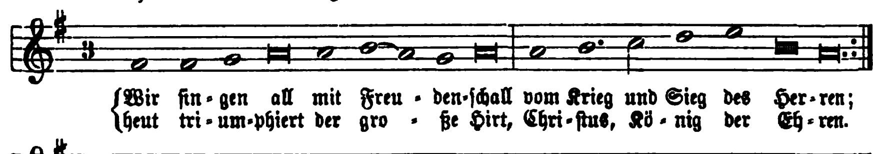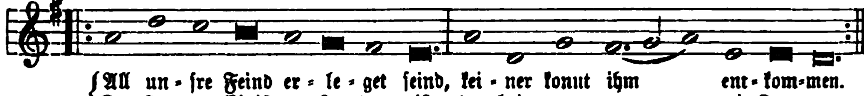
---

[1]) Über die Herkunft dieser Weise bemerkt Zahn, Melodien IV. S. 339: „Vielleicht rührt sie von Fröhlich selber oder von seinem musikalisch begabten Bruder Theodor her,“ und auch Dr. Heinr. Weber, Das neue Schweiz. G.-B. 1891. S. 88 meint, sie „möchte von des Dichters Bruder herrühren.“

[2]) Das ist derselbe Zürcher Musiker, der in Gemeinschaft mit Johann Peter Lange (vgl. den Art.) und nach dessen in seiner Schrift „Die kirchliche Hymnologie.“ Zürich 1843 dargelegten Ideen einen Kirchenchor gegründet und geleitet hat. Daß die vorliegende Melodie von ihm ist, bezeugt Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 260.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 447 und Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 160. Nr. 39. — Es ist also nicht ganz genau, wenn Zahn, Melodien V. S. 61 bemerkt: „Zu diesem Text (d. h. zum vorliegenden Liede von Reimann) hat J. Eccard einen künstlichen Tonsatz komponiert.“ Auch Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 152 kennt die ursprüngliche Bestimmung des Eccardschen Satzes nicht und meint daher, unser Lied werde „wohl schon in der ersten verlorenen Ausgabe der Preußischen Festlieder 1598 stehen.“ Vgl. auch Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 552. S. 347.
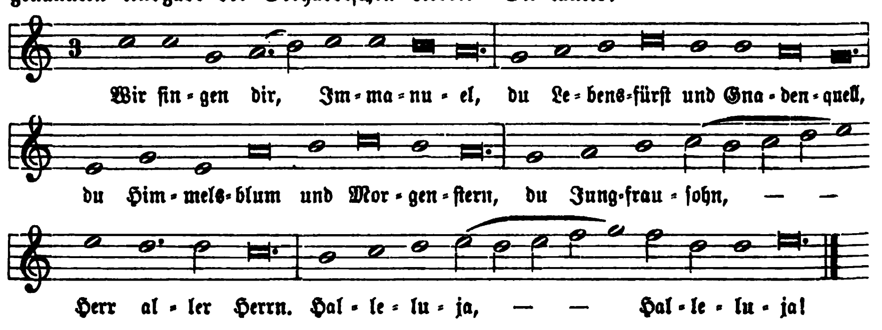
Stobäus diesen Satz in den „Ander Theil Der Preussischen Fest-Lieder". Königsberg 1644. Nr. I (Neu-Ausg. von Teschner. Leipzig 1858. II. Nr. 1 S. 2) aufnehmen wollte, verfaßte Georg Reimann unser Lied („Der Christen Triumph-Lied auffs Osterfest") zu demselben. Für den Gemeindegesang, für den die Melodie des Eccardschen Satzes sich nicht eignete, wurde es schon in der Praxis piet. mel. 1648. S. 246 auf die Weise „O Herre Gott, dein göttlich Wort", in andern alten Gesangbüchern auch auf „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" verwiesen, und so ist es noch im Altmark-Priegnitzischen G.-B. 1861. Nr. 156 erhalten. — Die eigene Melodie:
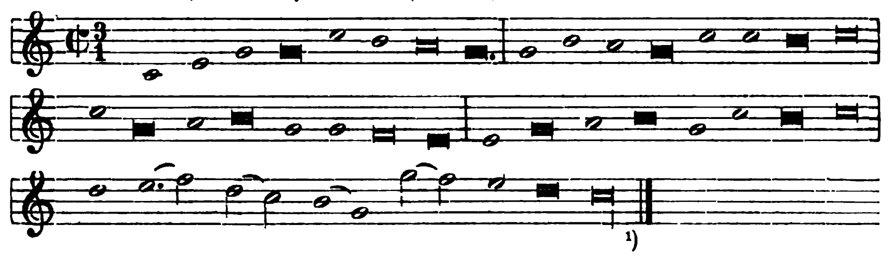




die das Dresdner G.-B. 1694. 1707. S. 190 für das Lied brachte, ist nicht weiter bekannt geworden.

Wir singen dir, Immanuel, Choral. Paul Gerhardts allbekanntes Weihnachtslied[1]) erschien in Crügers Praxis piet. melica. 1656. S. 202 in 17 Strophen, zu denen dann in der Ausgabe von Joh. Georg Ebeling „Das Fünffte Dutzet". 1667. Nr. 52 noch die Strophen 8. 9 und 17 hinzukamen. Die kirchliche Melodie des Liedes war von Anfang an „Erschienen ist der herrlich Tag", der gegenüber eigene Weisen nicht aufgekommen sind. Solche eigenen Melodien des Liedes sind: 1. die von Joh. Georg Ebeling in seiner schon genannten Ausgabe der Gerhardtschen Lieder. Sie lautet:



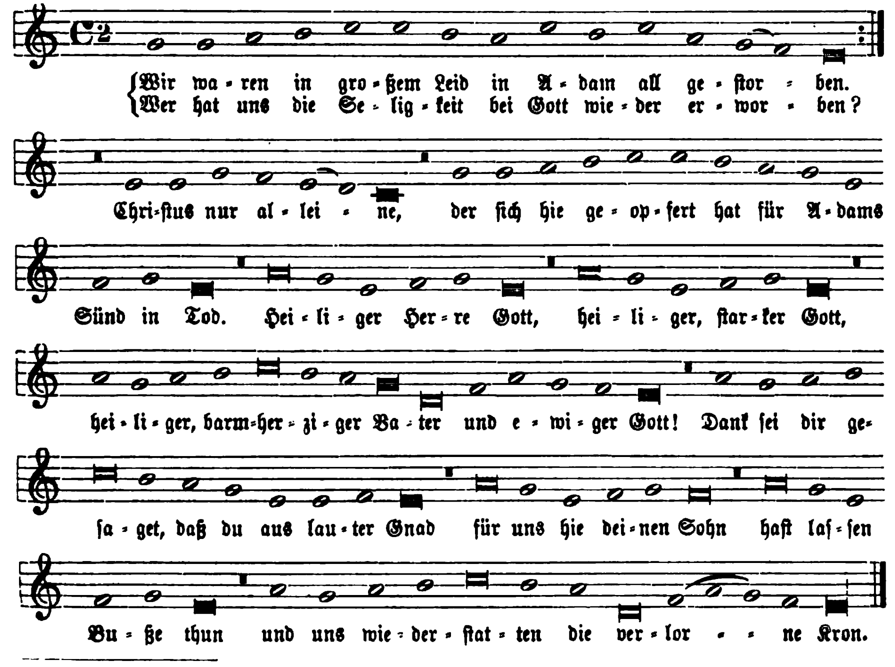
[1]) Man möchte meinen, das Lied müßte in jedem evangelischen Gesangbuch stehen, und doch fehlt es nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 403 z. B. im Altmark-Priegn. Gesangbuch von 1861.

und 2. die von Peter Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 63. S. 69:



[1])

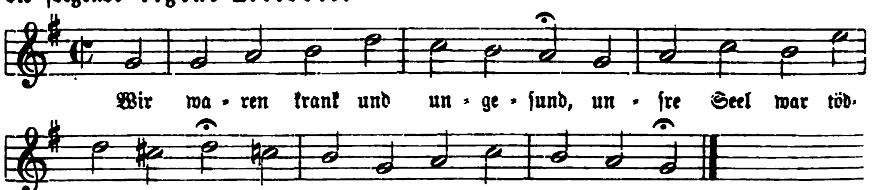
Wir waren in großem Leid, Choral. Michael Weisse hatte im ersten deutschen G.-B. der Böhm. Brüder 1531. Bl. K Ib mit der Überschrift „Mitten wir im leben sein" die Beziehungen dieses seines Liedes zu Luthers Verdeutschung des Media vita selbst angedeutet und es zugleich auf die bekannte Melodie verwiesen. Allein so, wie sie zu Luthers Liede gesungen werden konnte, reichte sie für das längere Weissesche Lied nicht; daher wurde sie für das zweite G.-B. der Brüder 1544. Bl. CLXXXVIIIb verlängert und erstmals in folgender Fassung gedruckt:



[1]) Seb. Bach hat im zweiten Teil des „Weihnachts-Oratoriums" eine Strophe („Wir singen dir mit deinem Heer") des Liedes nach der Weise „Vom Himmel hoch da komm ich her" ohne Halleluja singen lassen; vgl. diesen Satz in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 45. S. 30. 31. — Friedr. Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 218. S. 137 teilte dem Lied eine altkirchliche Melodie „In majestatis solio" nach Baini zu, ebenfalls ohne Halleluja, und das Baseler
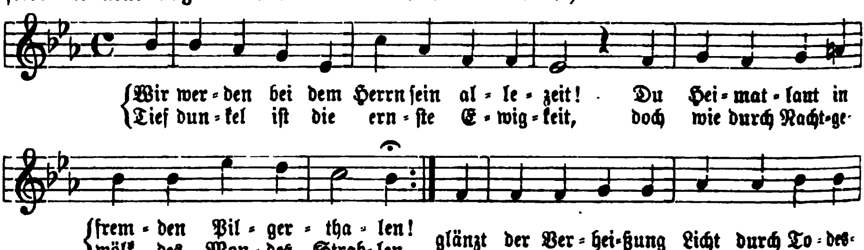
Das Lied fand zwar Aufnahme im Babstschen G.-B. 1545. II. Nr. XXVIII und kam dadurch samt der ihm angepaßten Melodie auch noch in die Frankfurter Gesangbücher von Wolff 1569. 1570 und Zinckeisen 1584 und 1615; weitere Verwendung erlangte es im älteren deutschen Kirchengesang nicht. Neuerdings aber wurde die Weise bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 456. S. 289,[1]) Layriz, Kern III. Nr. 589. S. 127 und Anding, Ch.-B. 1868 Nr. 365. S. 302 wieder ans Licht gezogen.

Wir waren krank und ungesund, Choral. Michael Weisses Lied „O ihr Christen, danksaget Gott" G.-B. 1531. Bl. DVI. 1544. Bl. LXIIb. 1566. Bl. 65b, dem er die Weise des Stabat mater (vgl. Bd. III. S. 489. 490) beigab, erschien in Deutschland nur einmal in den Kirchengesängen von Keuchenthal 1573. Bl. 255. Dagegen war es im Herrnhuter G.-B. von 1778 fortgepflanzt, aber so, daß es mit der zweiten Strophe „Wir waren krank und ungesund" beginnt. Hiezu enthält das Brüder-Ch.-B. 1784 ꝛc. Art 2b. S. 1 die folgende eigene Melodie:



die mit dem * der „ganz neuen Melodien" bezeichnet, also wohl von Christian Gregor erfunden ist.
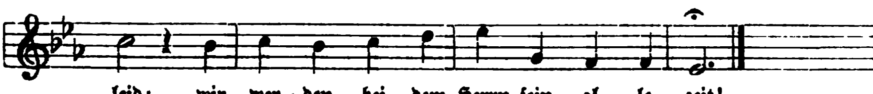
Wir werden bei dem Herrn sein allezeit, Choral. Dieses Lied von Meta Heußer-Schweizer ist in das neue Hessen-Darmstädtische G.-B. aufgenommen worden. Im zugehörigen Ch.-B. Darmst. 1888. Nr. 55 steht für dasselbe die neue eigene Melodie eines Unbekannten:[2])
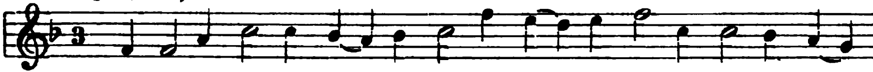


G.-B. 1854. Nr. 37. S. 43. 44 hat die Melodie „Brich durch, mein angefochtnes Herz" aus dem Brüder-Ch.-B. 1784. Art 54d. S. 45 auf dasselbe übertragen.

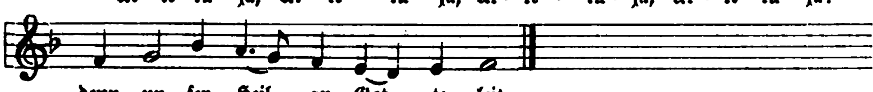
[1]) Hier nach S. 431 mit einem Tonsatz, der dem „Herm. Scheins 1627 zu: „Mitten wir im Leben sind" nachgebildet" ist.

[2]) Zahn, Melodien V. Nr. 8725. S. 359 bemerkt: „Der Name des Erfinders dieser

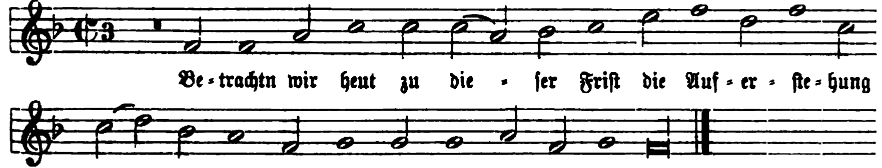


Wir wollen alle fröhlich sein, Choral. Dieses Osterlied erschien in Cyriakus Spangenbergs „Christlich Gesangbüchlein, Von den Fürnembsten Festen, Durchs gantze Ihar ꝛc." Eisleben 1568. Nr. 65 mit der Melodie:





Dieselbe Weise hatte schon vorher das zweite G.-B. der Böhm. Brüder von 1544 Bl. LXXXVII. 1566. Bl. 89b (bis 1731) zu einem Osterlied von Johann Horn in dieser Fassung gebracht:

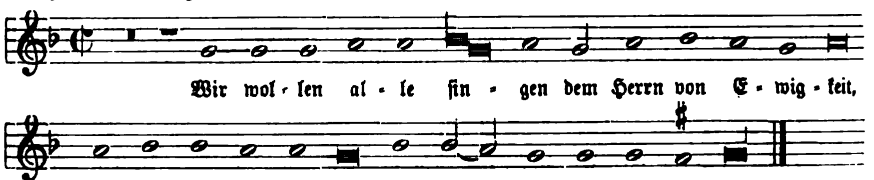


und mit der Überschrift „Resurrexit Dominus" zugleich deren Herkunft aus vorreformatorischem lateinischem Gesang angedeutet.[1]) Im deutschen Kirchengesang war die Melodie in beiden Formen und bald mit dem einen, bald mit dem andern Text fortgepflanzt bei Keuchenthal, Kirchengesäng 1573; in den Görlitzer Harm. sacrae 1613; bei Besler, Concent. Eccles.-Dom. 1618; Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609; Vopelius, G.-B. 1682 u. a. Mit dem Tonsatz des Mich. Prätorius ist sie jetzt neu gedruckt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 207. S. 102. 103 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 35. S. 93 (als Introituslied „für die Oster- und Freudenzeit"); ferner kommt sie noch vor bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 221. S. 98; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 544. S. 494; im Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 79. S. 28, und in vierteiligem Takt zum Lied „Gelobt sei Gott im höchsten Thron" bei Hering, Mel.-Buch zum Wendischen G.-B. Bautzen 1858. Nr. 67.
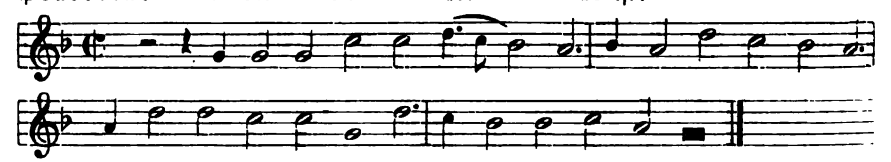
Melodie ist infolge Ablebens des Seminarlehrers Link, welcher die Melodienauswahl für das oben genannte Buch besorgte, unbekannt geblieben."

[1]) Nachweise über das Vorkommen der Melodie in katholischen Gesangbüchern findet man bei Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1862. Nr. 177. S. 345. 346 und Ausg. von Bäumker I. 1886. Nr. 260. S. 533. 534.

Wir wollen alle singen, Choral. Zu diesem schönen Loblied der Heilsthaten Gottes von Valentin Triller erschien in dessen „Ein Christlich Singebuch." 1555. 1559. Bl. viiijb unter der Aufschrift „auff die Weise des newen Rosenkrantzs"[1]) die eigene Melodie:



Sie ist bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 258. S. 453 mit einem Satz von Friedrich Riegel neu gedruckt. — Eine zweite Weise für das Lied aus Michael Prätorius' Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CCXXIX ist:



Auch sie ist von Hommel, Geistl. Volkslieder. Leipz. 1864 wieder hervorgezogen worden.[2])

Wir wollen heute loben, Choral. Auf dieses Lied von Mag. Daniel Specht[3]) hat Janus im „Passionale Melicum." 1663. Nr. 241 eine Melodie angewendet, welche zuerst aus dem katholischen G.-B. von Leisentrit 1567 bekannt ist.[4]) In der Berliner Praxis piet. melica 1664. Nr. 594 übertrug dann
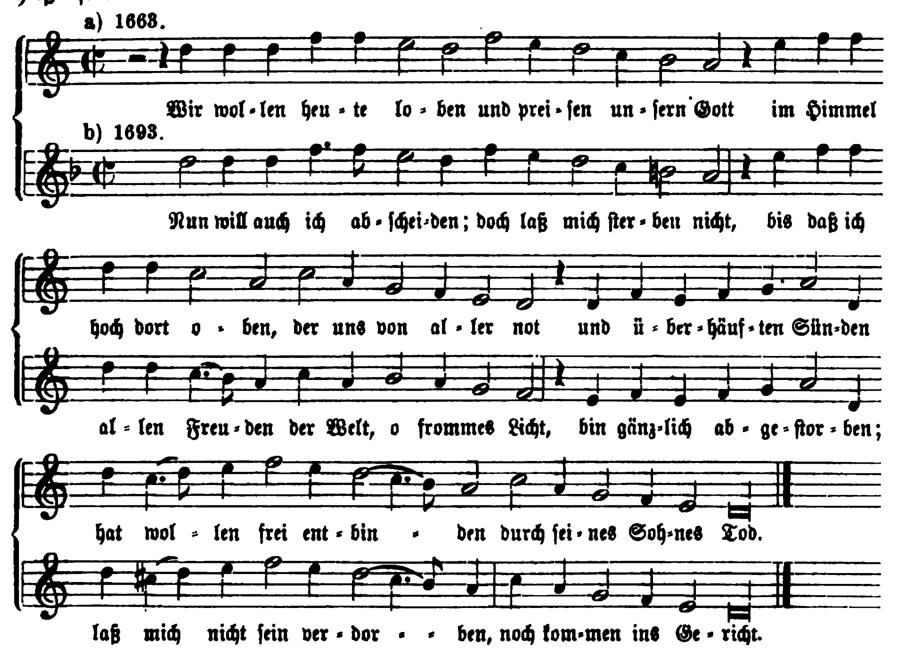
[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 89. S. 52. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. Nr. 91. S. 146 nahm den Trillerschen Gesang ebenfalls auf, trotzdem er in einer katholischen Quelle weder die Melodie noch den Originaltext „ausfindig machen konnte." Von der Melodie weiß er aber dann doch, man erfährt nicht woher, daß sie „eine andere Weise ist, nach der man den Rosenkranz sang", und das Lied stellt er ohne weiteres in die Rubrik der „Marienlieder" — mit welcher Berechtigung? — Schoeberlein, Schatz II. S. 453 bringt den Gesang als „Hymnus für Gründonnerstag" und setzt der Überschrift bei „(Lauda Sion salvatorem)," mit dem weder das Lied noch die Melodie etwas zu thun hat.

[2]) Zahn, Melodien I. S. 36 bemerkt zu dieser Weise: „Diese Melodie ist offenbar ein Kontrapunkt der Trillerschen. Die erstere war wohl Diskant und die letztere Tenor eines Tonsatzes. Prätorius benutzte dann sie als Melodie statt des Tenors, wie das öfters bei ihm vorkommt. Die letztere Melodie ist jedenfalls weniger monoton."

[3]) Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. 1858. S. 247 meint: „Den Namen des Verfassers kann man vielleicht auf M. Johannes Specht beziehen, der aus Glogau herstammte und von 1590 bis 1595 Geistlicher zu Tschepplau war." Das wird aber doch nicht gut gehen, da die geistlichen Lieder und Umdichtungen Daniel Spechts erst bei Janus 1663 erschienen sind. Eher könnte man ihn für einen Sohn des älteren Johannes Specht halten.

[4]) Das Vorkommen der Weise in katholischen G.-BB. ist nachgewiesen bei Meister, Das

Runge diese selbe Melodie auf sein eigenes Lied „Nun will auch ich abscheiden", mit dem sie in der Frankf. Praxis 1666—1700 (1680. Nr. 702. S. 861. 1693. Nr. 1181. S. 1869) fortgepflanzt wurde. In beiden Fassungen heißt sie:



Hommel in seinen „Geistlichen Volksliedern". Leipz. 1864 hat diese „schöne dorische Melodie" wieder ans Licht gezogen und auf das Lied „O Mensch, du wollst bedenken" übertragen.[1])
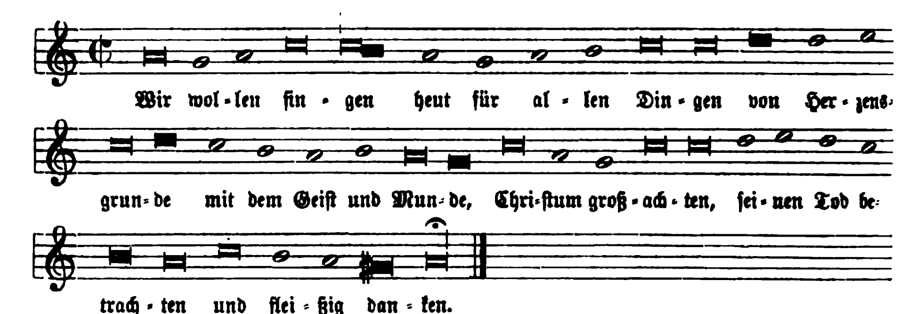
Wir wollen singen heut für allen Dingen. Choral. Dieses Abendmahlslied von Valentin Triller hatte in seinem „Christlich Singebuch". 1555. 1559. Bl. Giij unter der Bezeichnung „Ein ander Hymnus auff die noten Anna coelestis iijstimmig zu singen"[2]) die folgende Melodie bei sich:

---

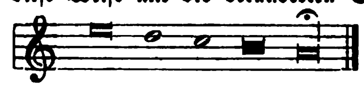
kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. Nr. 280. S. 486. 487. Bäumker I. 1886. Nr. 389. S. 722. 723. Auch vom Lied Daniel Spechts meint Zahn, es sei vielleicht nur eine Umarbeitung des katholischen Textes.

[1]) An die Stelle dieser entlehnten Weise setzte die Berl. Praxis 1666. Nr. 618 eine eigene Melodie zu dem Rungeschen Sterblied, die aber nicht weiter bekannt wurde. Zahn, Melodien III. Nr. 4318. S. 34 teilt sie mit.
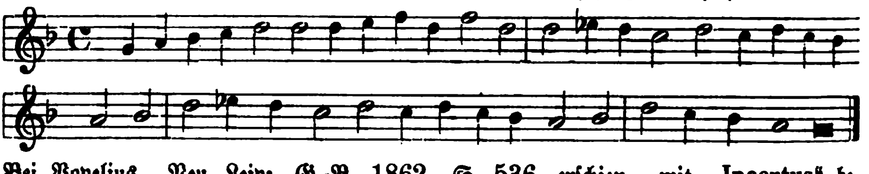
[2]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 48. S. 28. 29. — Von einem älteren katholischen Gesang „Anna coelestis" wissen Meister und Bäumker nichts; v. Tucher, Schatz II. S. 421 bemerkt nur: „Anna coelestis" ist ein Hymnus sapphischen Versmaßes.
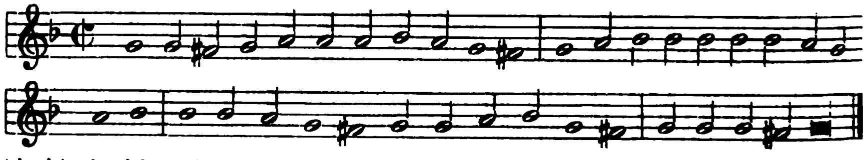


Im dritten G.-B. der Böhm. Brüder 1566. Bl. 45b im Abschnitt „Von der Opfferung Christi“ war diese Weise mit der veränderten Schlußzeile:



auf das Lied „Du bist der einig, der allein ist würdig“ von Petrus Herbert[1]) übertragen. So ist sie bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 420. S. 255 neu gedruckt. — Eine zweite Weise zum Liede Trillers, nur mit dem geänderten Anfang „Wir wollen nun singen“, brachte Michael Prätorius in den Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CV. Mit seinem Tonsatz steht sie bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 203. S. 314 als Offertoriumsgesang und heißt:



Bei Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1862. S. 536 erschien, mit „Incertus“ bezeichnet, noch die dritte Melodie:



die jedoch nicht weiter bekannt geworden ist.

Witt, Christian Friedrich, der Autor der Gothaischen Psalmodia sacra von 1715, der in mehreren seiner Choralmelodien im evangelischen Kirchengesang fortlebt, war um 1665 zu Altenburg geboren.[2]) Den ersten Unterricht in der Musik

[1]) Vgl. dieses Lied mit seinem Vor-, Zwischen- und Nachgesang „Christe unser Heiland“ bei Wackernagel, a. a. O. IV. Nr. 552. S. 391. 392.

[2]) Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 169 sagt zwar „geb. um 1680“; aber das kann, wenn Ritters eigene Angabe, daß Joh. Konrad Rosenbusch (vgl. den Art.) Witt „als Hoforganist bisweilen vertreten“ habe, zutreffend ist, unmöglich richtig sein. Denn Rosenbusch

erhielt er wohl von seinem Vater Johann Ernst Witt, der 1686 oder 1687 als „berühmter Hoforganist“ zu Altenburg starb, und noch ganz jung scheint er dann als Kapellknabe in die Gothaische Hofkapelle Aufnahme gefunden zu haben. Der Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg, der seit dem 18. Oktober 1674 regierte, ließ den jungen Witt auf seine Kosten bei Georg Kaspar Wecker in Nürnberg, der damals als Lehrer in besonderem Rufe stand, in der Musik ausbilden,[1]) und gewährte ihm außerdem noch die Mittel zu weiteren Studien in Salzburg und Wien. Um die Mitte der achtziger Jahre kehrte er als ein „weitberühmter Clavierkünstler“[2]) nach Gotha zurück und wurde nun von seinem Fürsten und Gönner zunächst als Hoforganist in Dienst genommen. Am 2. August 1691 starb der Herzog Friedrich I. und es folgte ihm sein Sohn Friedrich II., der jedoch, da er noch unmündig war, erst von 1694 an selbständig regierte. Er machte Witt zu seinem „Capell-Directore“, d. h. wohl Vicekapellmeister,[3]) und als „ums Jahr 1712 oder 1713“ der Kapellmeister Wolfgang Michael Mylius gestorben war, zum „Fürstl. Sächß. Capell-Meister zum Friedenstein“, wie sich Witt selbst unterzeichnet hat.[4]) Zu den mancherlei wohlthätigen Neuerungen, die der Herzog Friedrich II. in den Kirchen und Schulen seines Landes veranlaßte,[5]) ge-

kam mit seinem Lehrmeister Pachelbel im Dezember 1692 nach Gotha und ging im November 1693 als Organist nach Itzehoe. Er konnte also Witt nur während des Jahres 1693 „bisweilen vertreten“ und dieser hätte, wenn er erst 1680 geboren wäre, schon im Alter von 12 oder 13 Jahren Hoforganist sein müssen. Das wird aber kaum anzunehmen sein.

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 779 sub voc. „Wecker“, wo erzählt wird, der Herzog sei mit Witts „erlangten Fähigkeiten und Kenntnissen so wohl zufrieden gewesen, daß er Weckern durch sein Kammerkollegium außer dem bedingten Honorar noch sein Bildnis nebst einem verbindlichen Schreiben“ habe zuschicken lassen.

[2]) Als solchen bezeichnete ihn Joh. Philipp Treiber (vgl. den Art.) in der Widmung seines Generalbaß 1704. Vgl. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 351.

[3]) Wann? wird nicht gesagt. 1696 hatte allerdings Joh. Christoph Bach in Ordruff, der Bruder und Lehrer Sebastians, einen Ruf als Organist nach Gotha, den er jedoch nicht annahm, weil man ihm in Ordruff eine Besoldungserhöhung gewährte. Vgl. Musik. Wochenblatt. Jahrg. I. 1870. Nr. 27. S. 417. Doch handelte es sich hierbei wohl um die durch Pachelbels Weggang nach Nürnberg Ende 1695 erledigte Stadtorganistenstelle in Gotha, nicht um den Hoforganistendienst, für den auch der wenig geschmeidige Christoph Bach kaum der richtige Mann gewesen wäre.

[4]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 652. Gerber, Neues Lex. IV. S. 592. — Schilling, Lex. VI. S. 877; Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 482; Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 392 u. a., auch Zahn, Melodien V. S. 440. Nr. 190, haben aus dem unbestimmten „um 1713“ bei Gerber das bestimmte „1713“ gemacht. Worauf sich dies stützt, vermag ich nicht zu sagen. Aber Walther, a. a. O. S. 436 ad voc. „Mylius“ sagt auch von diesem nur unbestimmt: „er ist ums Jahr 1712 oder 1713“ gestorben. — Die Reihenfolge der damaligen Gothaischen Kapellmeister war: Wolfgang Karl Briegel 1650 bis 1670; Georg Ludwig Agrikola bis 1676; Mylius bis 1712 oder 1713; Witt bis 1716.

[5]) Vgl. hierüber Beck, Gesch. des gothaischen Landes. 1868. I. S. 357 ff. und Allg. deutsche Biogr. VIII. 1878. S. 2—5 über beide Fürsten, unter denen Witt gedient hat.

hörte auch die Einführung eines verbesserten und vermehrten Gothaischen Kirchengesangbuchs 1699 und 1715 (weitere Ausgaben 1725. 1729. 1731 ꝛc.). Für dieses auch ein Kantional oder Choralbuch zu bearbeiten, damit beauftragte er seinen Kapellmeister Witt. So entstand die Psalmodia sacra,[1]) die 1715 im Druck erschien und normgebenden Charakter für die gothaischen Lande erhielt. Schon ein Jahr nach Vollendung dieses wichtigen Werkes starb Witt am zweiten Osterfeiertag den 20. April 1716 zu Gotha. — Für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik ist Witt jetzt nur noch als Choralkomponist von Bedeutung, da seine andern kirchlichen Musikwerke nie in weitere Kreise gedrungen und längst vergessen sind.[2]) Die Psalmodia sacra wurde laut der „Nachricht" Witts im Auftrag seines Fürsten bearbeitet, „weil wahrgenommen worden, daß in Dero Fürstenthum und Lande so wohl in Dero Fürstl. Residentz-Stadt als auch auf dem Lande, viele Choral-Lieder mit ungleichen und vielmahls ungewöhnlichen auch gar übel sich schickenden Melodien abgesungen worden." Diesem Mißstand gegenüber war das „Cantional intentioniret", daß durch dasselbe „alle und jede Lieder, an allen und jeden Orthen in Dero Landen gleichförmig abgesungen und also einerley Melodien eingeführet werden sollen." Unter den im ganzen 356 Melodien, die das Werk nach der Sachordnung des zugehörigen Gesangbuchs enthält, erscheinen 99 (oder, wenn man zwei stark eingreifende Umbildungen mitzählt, 101) Weisen hier erstmals, wenigstens sind sie aus andern gleichzeitigen oder älteren Quellen bis jetzt nicht nachgewiesen. Nahezu die Hälfte dieser neuauftretenden Melodien hat aber keinen weiteren Eingang erlangt, sei es nun, daß deren Lieder auf das Gothaische Gesangbuch beschränkt blieben, oder daß für die auch sonst bekannten schon Melodien vorhanden und im Gebrauch waren, denen gegenüber die neuen nicht mehr aufkamen. Von den fünfzig andern Weisen aber sind drei („Sollt es gleich bisweilen scheinen", „Meine Liebe hängt am Kreuz" und „Jesu, meine Liebe", vgl. die betreff. Art.) allgemein und bleibend in den Kirchengebrauch übergegangen, drei weitere („Es ist genug", „Wunderbarer König" und „Gott kanns

[1]) Bei Schilling a. a. O. ist freilich aus dieser Arbeit Witts in lächerlichem Mißverständnis geworden: „schrieb im Auftrag des Herzogs Psalmodien."

[2]) Von einem Jahrg. Kirchenkantaten giebt nur noch das in der Bibl. zu Wernigerode vorhandene Textbuch „Erbauliche Übereinstimmung der Sonn- und Fest-Tags-Evangelien" Kunde, das 1696 für die Hofkapelle in Gotha gedruckt und von Witt komponiert worden ist. Vgl. Spitta, Bach II. S. 320. Anm. 27. Gerber, Neues Lex. IV. S. 593 besaß von Witts „Klavier- und Orgelsachen" im Mskr.: „Ciacona aus G-dur mit 15 Variat.; Ciacona aus A-moll mit 100, sage hundert Variat.; Passegaglio (sic!) aus D-moll mit 21 Variat.; III Fugen für die Orgel aus B-, C-dur und A-moll; verschiedene variierte Choräle". Ritter, a. a. O. I. S. 169 kannte einige Orgelchoräle und machte zu denselben die Bemerkung: „seine wenigen Choralbearbeitungen gehen nicht über das gewöhnliche hinaus." Weitere Orgelchoräle Witts stehen auch in dem Sammelband Joh. Gottfr. Walthers, der in der Bibl. zu Königsberg unter Nr. 15839 aufbewahrt wird. Vgl. Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 71. Nr. 499 und S. 410.

nicht böse meinen") ebenfalls weithin bekannt, und noch drei („Ich habe gnug im Himmel und auf Erden", „Treuer Vater, deine Liebe". Baseler G.=B. 1854. Schweiz. G.=B. 1890, und „Jesu hilf siegen". Mecklenb. Mel.=Buch 1867) in einzelnen Landeskirchen in Geltung. Zwanzig weitere waren und sind ferner in den Choralbüchern weit verbreitet, ohne gerade wirklich kirchlich giltig zu sein, und noch fünf und zwanzig sind wenigstens in einzelnen Choralbüchern und Sammlungen bis auf die Gegenwart gekommen. Über die Herkunft der Melodien seines Buchs giebt Witt selbst folgende Auskunft: „Es seynd demnach . . . bey denen alten Choraelen auch die alten Melodien, wie solche aus alten Büchern genommen, behalten, bey neuen Liedern aber, zum Theil neue Melodien componiret, theils aber auch aus andern unlängst herausgekommenen richtigen Gesang-Büchern genommen worden." Darüber jedoch, welche von ihnen der ersten und welche der zweiten unter diesen beiden Kategorien angehören, hat er weder eine Angabe gemacht, noch auch nur eine Andeutung gegeben. Die aus „unlängst herausgekommenen" Gesangbüchern stammenden Melodien sind aus dem Meininger G.=B. von 1693 (3 Nrn.), den Darmst. G.=BB. von 1698 und 1699 (9 und 5 Nrn.), aus Freylinghausen I und II. 1704 und 1714 (8 und 1 Nrn.)[1]) u. a. nachgewiesen. Bei den hundert anderwärts bis jetzt nicht aufgefundenen Weisen bleibt bis auf weiteres nichts anderes übrig, als sie Witt als Erfinder zuzuschreiben. Der genaueren Untersuchung und Vergleichung erweisen sie sich sowohl in Hinsicht ihrer bei aller Mannigfaltigkeit der Erfindung doch einheitlichen, stets die kirchliche Angemessenheit und Haltung wahrenden und kaum je in das Fahrwasser der gleichzeitigen Halleschen Melodien hinüber geratenden Gesamtfaktur, als auch in zahlreichen einzelnen melodischen Wendungen und Gängen auf alle Fälle als das Werk eines und desselben Sängers, und wer das anders sein sollte, als Witt, ist nicht einzusehen. — In der harmonischen Bearbeitung, die er in bezifferten Bässen den Melodien beigab, zeigte sich Witt als ein Musiker von gediegener und gründlicher Bildung, obwohl ihm die künstlerischen Flügel dabei in etwas beschnitten waren. Er sagt hierüber: „Die Bässe zu denen Melodien sind nicht schwer, sondern leichte gesetzet, weil es meistentheis denen Organisten uf dem Lande zum besten angesehen ist, denn ein ge-

[1]) Interessant ist, daß Witt die pietistischen Gesangbücher reichlich benützt hat, trotzdem sein Vorredner, der „Consistorial-Rath, Ober-Hof-Prediger und Beichtvater zum Friedenstein" Albrecht Christian Ludwig, die Psalmodia sacra als ein orthodoxes Buch den pietistischen Gesangbüchern und speciell „dem 1703 zu Glauche an Halle im Waysen-Hause edierten Gesang-Buche" (also dem Freylinghausenschen), weil sie „sich in denen Mysticis allzu sehr vertieffen", mit scharfen Worten entgegenstellte. Selbst „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen" hat Witt aufgenommen, obwohl der Vorredner, der auch sonst mit deutlichem Seitenblick auf manche Weisen der Pietisten von „zu eitel gesetzten Gesängen" und „allzuleichtsinnig-componirten Liedern" sprach, gerade dessen Melodie ausdrücklich als „eine formale Sarabande" charakterisierte.

übter und wohl erfahrener Organist hierin seine Freyheit behält.“ Der strenge Kritiker Marpurg erklärte die Psalmodia sacra „für das beste Choralbuch, das er kenne, und rieth jedem, der seine eigenen oder anderer Gesänge mit Bäßen versehen wolle, es fleißig zu studieren. Überall (sagte er) findet man eine starke und männliche Harmonie darin, die doch bey genauer Untersuchung größtentheils nur aus Dreyklängen und Sextakkorden bestehet.“[1]) — Witts Werk ist:

Psalmodia sacra, Oder: Andächtige und schöne Gesänge, So wohl des Sel. Lutheri, als anderer Geistreichen Männer, Auf Hochfl. gnädigste Verordnung, In dem Fürstenthum Gotha und Altenburg, auf nachfolgende Art zu singen und zu spielen. Nebst einer Vorrede und Nachricht. Gotha, Verlegts Christoph Reyher, 1715. 4°. 6 Bl. Vorrede (dat. „Gotha den 8. Nov. 1715“) von Albrecht Christian Ludwig; 2 S. „Vorbericht“ von Witt; S. 1—408 762 Lieder mit 351 Melodien mit bez. Bäßen, die übrigen Lieder mit Melodienhinweisen; S. 409—415 als „Anhang“ noch 12 Lieder mit 5 Melodien, die andern mit Hinweisen; S. 416—419 die Texte der „Intonationes oder Collecte (!), nebst denen Responsoriis“; 5½ Bl. Register und 1 Bl. Errata.[2])

Witte, Christian Gottlieb Friedrich, ein namhafter niederländischer Orgelbauer zu Utrecht, war am 12. Januar 1802[3]) zu Rotenburg im Hannovrischen geboren. Nachdem er das Tischlerhandwerk erlernt hatte, ging er auf die Wanderschaft und fand in Ungarn Gelegenheit, sich mit dem Orgelbau bekannt zu machen. Später kam er nach Holland und arbeitete hier von 1826 an in dem angesehenen Orgelbaugeschäft von Bätz (vgl. den Art. Bd. I. S. 122. 123) in Utrecht. 1834 trat er als Teilhaber in dieses Geschäft ein, das nun die Firma Bätz & Cie. annahm, und als 1849 der andere Teilhaber, Jonathan Bätz starb, wurde Witte der alleinige Leiter des Geschäfts. Er wußte durch die solide und sorgfältige Ausführung der

---

[1]) Vgl. Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst. II. 1761. S. 188. Gerber, Neues Lex. IV. S. 592. 593. Ritter, a. a. O. I. S. 170. Ritter hat zugleich noch beigebracht, daß der um 1750 verstorbene Hoforganist Laurentius in Altenburg ein Schüler von Witt war.
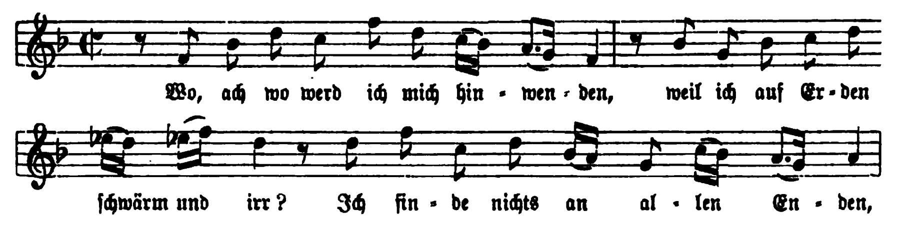
[2]) Gerber, a. a. O. brachte zuerst die Notiz: „Unter dem Titel: Neues Cantional mit dem Generalbasse (Gotha 1720. 4°) erschien nach seinem (Witts) Tode wahrscheinlich eine neue Auflage dieses nämlichen Werks.“ Das haben ihm die Musiklexika seitdem nachgeschrieben, ohne etwas Weiteres beizubringen. Allein nach seinem „wahrscheinlich“ zu schließen, kannte auch Gerber diese angeblich „neue Auflage“ nur vom Hörensagen; Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 109 beruft sich bloß auf Gerber, und Zahn, Melodien VI. Nr. 877. S. 298. 299 weiß gar nichts davon. Jedenfalls war das nur eine Titelauflage, denn erst 1726 erschien als Ergänzung der Psalmodia der „Anhang an das Gothaische Cantional, Darinnen auf Hoch-Fürstl. gnädigsten Befehl, Die in dem Andern Theile des Gothaischen Gesang-Buchs, Manglenden Melodien, in Alphabetischer Ordnung nach beygefügtem Register zu finden sind. Gotha, verlegts Joh. Andreas Reyher, F. S. Hof-Buchdr. Anno 1726. 4°. S. 1—28 50 Lieder mit 22 Melodien mit beziffertem Baß, die übrigen Lieder mit Melodienhinweisen; S. 29—37 als „Zugabe etlicher Melodien ꝛc.“ noch 8 Melodien; 1 S. Register.

[3]) Also nicht „geboren 1823“, wie bei Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lex. XI. S. 394 steht.

mehr als hundert unter seiner Leitung gebauten neuen Orgelwerke den alten Ruf der Firma nicht allein zu erhalten, sondern noch so zu mehren, daß sie eines der angesehensten Orgelbaugeschäfte in Holland geworden ist. Witte starb, mit dem Titel eines königl. Niederländischen Hoforgelbauers geehrt, am 9. November 1873 und sein Sohn Joh. Friedr. Witte[1]) führt seitdem das Geschäft weiter.[2]) — Die größeren Orgelwerke, die von der Firma Bätz & Cie. in Utrecht unter der Leitung Wittes gebaut wurden, sind:

1. Die Orgel der Südkirche zu Rotterdam. 1850. 40 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 2. Die Orgel der Reform. Kirche zu Hoorn. 32 kl. Stn. 3 Man. — 3. Die Orgel der Reform. Kirche zu Gorinchem. 1853. 38 kl. Stn. 3 Man. — 4. Die Orgel der kath. Kirche zu Leerdam. 1853. 21 kl. Stn. 2 Man. — 5. Die Orgel der Nikolauskirche zu Dordrecht. 1854. 25 kl. Stn. 2 Man. — 6. Die Orgel der Reform. Kirche zu Delftshaven. 1855. 23 kl. Stn. 2 Man. — 7. Die Orgel der Alten Kirche zu Delft. 1857. 40 kl. Stn. 3 Man. — 8. Die Orgel der Paradieskirche zu Rotterdam. 1858. 19 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der Johanniskirche zu Utrecht. 1861. 18 kl. Stn. 2. Man. — 10. Die Orgel der alten kath. St. Laurenzkirche zu Rotterdam. 1859. 22 kl. Stn. 2 Man. — 11. Die Orgel der neuen Kirche im Haag. 1867. 28 kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel der Reform. Kirche zu Winschoten. 1868. 23 kl. Stn. — 13. Die Orgel der französ. Kirche zu Delft. 1869. 23 kl. Stn. 2 Man. und Pedal.
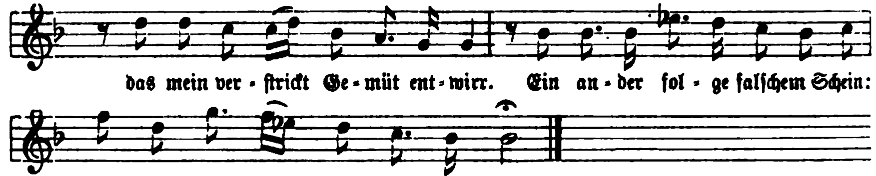
Wo, ach, wo werd ich mich hinwenden, Choral. Dies Lied von Andreas Gryphius[3]) erschien im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 512. S. 550. 551 mit der anonymen eigenen Melodie:



[1]) Ein anderer Sohn ist Georg Heinrich Witte, geb. 16. Nov. 1843 zu Utrecht und auf den Konservatorien im Haag und zu Leipzig zum Musiker gebildet. Er lebt seit 1872 als Königl. Musikdirektor und Dirigent des Musikvereins zu Essen und hat sich auch durch einige tüchtige Kompositionen bekannt gemacht.

[2]) Vgl. Grégoire, Histoire de l'Orgue. 1865. S. 211. 212 und Pougin, Supplement zu Fétis Biogr. univ. des Musiciens. II. 1880. S. 675. 676.
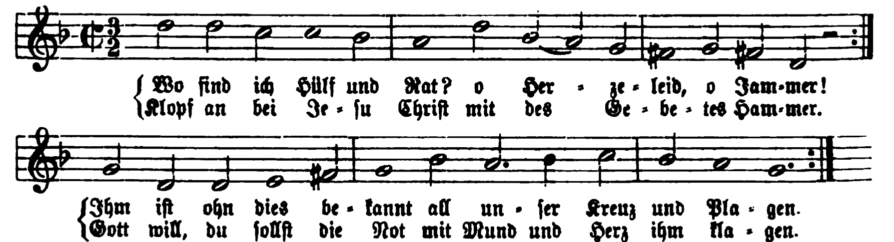
[3]) Es ist jedoch nicht original, sondern beruht auf einem Liede „Ach, wohin soll ich mich wenden", das bei Josua Stegmann, Ernewerte Hertzen-Seufftzer. Läneb. 1630. S. 605—607 und zuvor schon mit einem Tonsatz bei Johann Staden, Haus-Musik. Vierter Teil 1628. Nr. IV sich findet. Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 253. S. 312. 313.



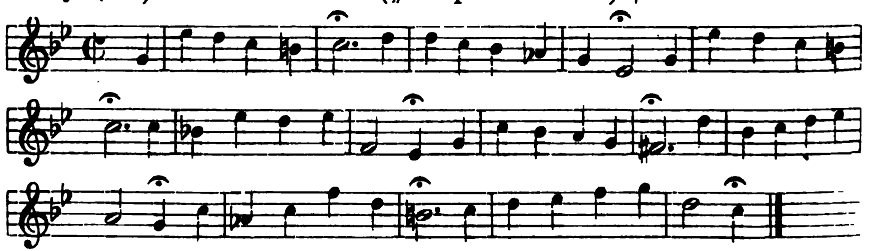
die auch noch in der Ausgabe dieses Gesangbuchs von 1690. S. 524 und bei Speer, Choral-G.-B. 1692 aufgenommen war, weiter aber nicht bekannt geworden ist.

Wockenfuß, Peter Laurentius, ein bis jetzt nicht näher bekannter Komponist geistlicher Arienmelodien, der in der Gesamt-Ausgabe von Heinrich Elmenhorsts geistlichen Liedern 1700 neben so bedeutenden Musikern, wie Johann Wolfgang Franck und Georg Böhm („Behme"), mit 5 oder 4 neuen Melodien[1]) erscheint. Es sind jedoch diese Melodien nicht weiter bekannt geworden und haben keinerlei Bedeutung im Kirchengesang erlangt.

Wo find ich Hülf und Rat, Choral. Tobias Zeutschners Gesprächslied („Dialogus" zwischen dem „Sünder" und „Jesus", wie Dretzel will) erhielt im Darmst. G.-B. 1698 (1700. 1705). S. 429 die erste eigene Melodie:
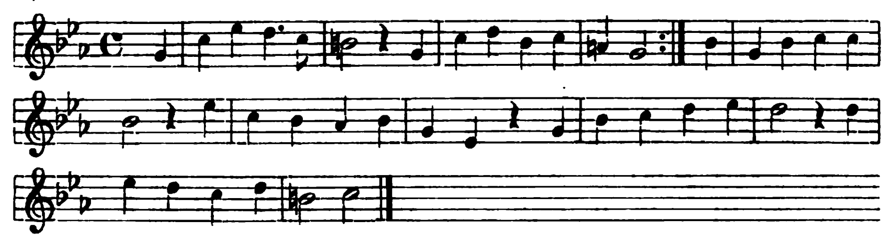


die aber keinen Eingang fand. — Die folgende zweite Weise schrieb Korn. Heinr. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 590 („Comp. C. H. D.") für das Lied:



und sie soll nach seiner Angabe im Register in „Altorf" als „dessen Orts Melodie" bekannt gewesen sein; weiter ist auch sie nicht gekommen. — Bei König, Harm.

[1]) Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 48 zählt „5 Num.", Zahn, Melodien VI. S. 278. Nr. 819 nur „4 von Wockenfuß". — v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. S. 502 hat den Namen als „Peter Laurent Mockenfuß", aber wohl nur als Druckfehler.
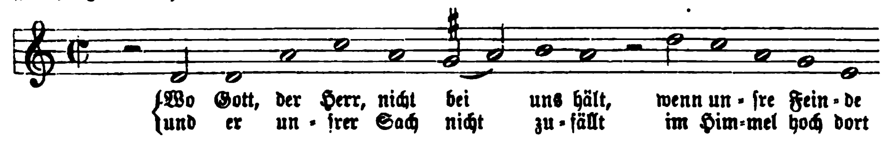
Liederschatz 1738. 1767. S. 317 erschien eine dritte, vermutlich von König selbst erfundene Melodie:



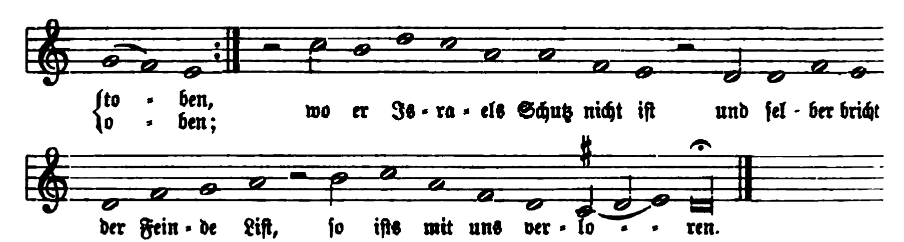
die allein bei Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 511 nochmals gedruckt worden ist.

Wo gehst du hin, Kantate von Seb. Bach auf den Sonntag Kantate 1723. Es ist eine Solokantate, die außer dem Schlußchoral keinen mehrstimmigen Chorsatz enthält. Sie beginnt mit einer Arie, deren ganzer Text aus den vier Worten „Wo gehest du hin?" besteht. „Im dritten Abschnitt singt der Sopran die dritte Strophe („So bitt ich dich, Herr Jesu Christ") des Ringwaldschen Liedes „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl" und die Instrumente führen dazu einen zweistimmigen Kontrapunkt aus." Das ist die „vollständige und angemessenste Übertragung des Choral-Orgeltrios auf die Vokalmusik." Der Schlußchoral ist „Wer nur den lieben Gott läßt walten" mit der ersten Strophe von „Wer weiß wie nahe mir mein Ende". — Gedruckt ist diese Kantate in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Jahrg. XXXIII. Nr. 166; der Schlußchoral auch in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 204. S. 117 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 141. S. 93.
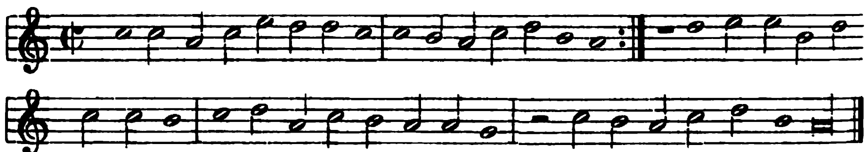
Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält, Choral. Des Dr. Justus Jonas Lied über den 124. Psalm, ein Seitenstück zu Luthers „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit", erschien, von Luther „selbst corrigiert", im Erf. Enchiridion („zum Ferbefaß") 1524. Bl. Bv mit dem Melodienhinweis „auff dē thon, so man syngt dē xi. Psalm".[1]) Doch erhielt es noch in der ersten Reformationszeit auch eigene Melodien. Die erste von diesen aus dem Zwickauer „Gesang-Buchleyn". 1525. Bl. E. IV ist:



[1]) Vgl. Olearius, Liederschatz II. 1705. S. 49. Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 404. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 62. S. 42. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 36. S. 41—43. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 404.
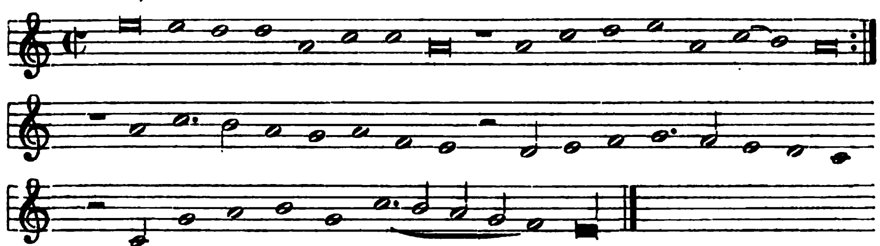


Sie hat jedoch keine kirchliche Geltung erlangt und ist nur noch einmal im Goth. Cant. sacr. III. 1648. 1657 zu Sebald Heydens Psalmlied „Wer in dem Schutz des Höchsten ist" (vgl. den Art.) wiederholt worden. — Die kirchliche Weise unsres Liedes wurde die zweite aus dem Klugschen G.-B. von 1535. Bl. 86a. 1543. Bl. 100b,[1]) welche im Original heißt:



Sie kam sofort auch in die andern wichtigen Gesangbücher der ersten Zeit, wie Valten Schumanns G.-B. 1539, Magdeb. G.-B. von Lotther. 1540. Bl. 34b, Walthers Chor-G.-B. 1544. 1551, Val. Babsts G.-B. 1545. I. Nr. XL. Bog. N. S. 3 u. s. w. und hat seitdem allgemeine Verbreitung. Wir geben daher nur noch über ihr Vorkommen in der Gegenwart einige Nachweise: sie steht in den Hannoverschen Ch.-BB. von Böttner (1800). 1817. Nr. 150. S. 95; Stolze 1834. Nr. 254. S. 180; Enckhausen 1846. Nr. 163. 1858. Nr. 191; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 692. S. 263; im Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 121. S. 107; im Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 178. S. 108; im Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 190. S. 100; bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 478. S. 402; im Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 121. S. 40; im Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 182. S. 96; Ch.-B. für Brandenb.-Berlin 1887. 1888. Nr. 173. S. 109; Ch.-B. für Kassel 1890. Nr. 159. S. 133 u. s. w. Von älteren Tonsätzen über diese Melodie für den Kirchenchor führen wir an: 1. den fünfstimmigen von Joh. Eccard 1597. Ausg. von Teschner II. Nr. 24. S. 46. 47 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 230a. S. 338. 339; 2. den vierstimmigen von Melchior Vulpius 1604 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 624. S. 936; 3. 4. die beiden Sätze von Hans Leo Haßler: den herrlichen polyphonen von 1607 in der Berl. Ausg. 1777. Nr. 41. S. 109—112 und den choralmäßigen von 1608 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 283. S. 152

[1]) Die Angabe bei Koch-Lauxmann, Gesch. des Kirchenlieds. VIII. S. 118 u. a., die Melodie „erscheine erstmals im Nürnb. Enchiridion 1525, auch im Klugschen G.-B. von 1529", ist unrichtig.

und in der Ausg. von Teschner; 5. den fünfstimmigen von Melchior Franck 1631 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 624. S. 936. Seb. Bach hat die Melodie in seinen Kirchenmusiken öfters verwendet; er schrieb über sie und das Lied die Choralkantate „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält" zum 8. Sonntag nach Trinitatis, die in der Ausg. der Bach-Gesellschaft Jahrg. XXXV. Nr. 178 gedruckt ist; der Schlußchoral (Str. 7 und 8) auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 148. S. 97 und II. Nr. 315. S. 111. Ferner verwendete Bach die Weise noch zu einer zweiten Choralkantate „Ach lieben Christen, seid getrost" zum 17. Sonntag nach Trinitatis; sie steht in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Jahrg. XXIV. Nr. 114. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XII. Nr. 114. S. 83—110 gedruckt; der Schlußchoral (Str. 6 „Wir wachen oder schlafen ein") S. 110, auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 4. S. 2. Weitere Sätze Bachs findet man noch bei Erk, a. a. O. II. Nr. 314. S. 110 und Nr. 317. S. 112.[1]) — Gleichzeitig mit dieser wichtigsten Melodie des Liedes erschien in derselben Ausgabe des Klugschen G.-B.s 1535. Bl. 88 die folgende dritte Weise:
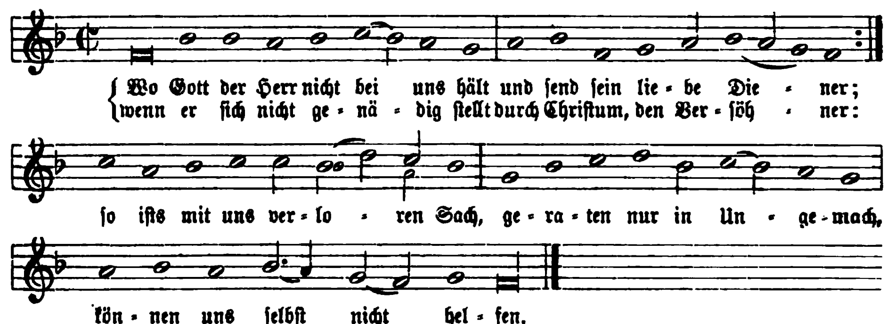


Sie war im 16. Jahrhundert ebenso allgemein verbreitet, wie die vorige, aber teilweise auf andere Lieder übertragen, wie auf „Auf dich, mein Gott, verlaß ich mich" bei Cyr. Spangenberg 1582, „Seid denn ihr Menschenkinder stumm" bei Schott 1603 und „Herr, straf mich nicht in deinem Zorn" bei Mich. Prätorius 1610. Im Laufe des 17. Jahrhunderts ging sie ab, ist aber jetzt bei v. Tucher, Schatz II, Nr. 284. S. 152. 153 mit dem Tonsatz des Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610, und bei C. F. Becker, Ein und Sechzig Choralmelodien zu den sämtlichen Liedern Paul Gerhardts. Leipz. 1851. Nr. 24 wieder hervorgezogen worden. — Eine vierte Melodie brachte noch die Ausgabe des Babstschen G.-B.s Leipzig, Vögelin. 1563. I. Nr. XL, die Selnecker, Christl. Psalmen, Lieder vnd Kirchengesenge. 1587. S. 442 auf sein Lied „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält und send sein liebe Diener"[2]) und Cal-

[1]) Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 321 erschien eine Umbildung unsrer Weise in Dur zu einem Liede „Hilf, Herre Gott, uns Würmelein", die aber nicht weiter bekannt geworden ist. Vgl. Zahn, Melodien III. Nr. 4441 b. S. 76.
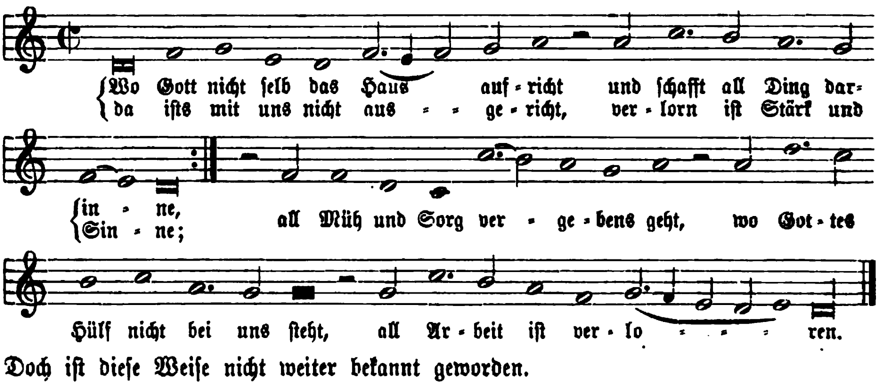
[2]) Vgl. dieses Selneckersche Lied „Von den lieben Engeln, Am tag Michaelis" bei Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 471. S. 334. 335.

visius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. XCV auf „Ach lieben Christen, seid getrost" übertrug. Sie heißt bei Calvisius (unter Andeutung einer einzigen Abweichung vom Original in kleinen Noten):



hat aber weitere Verwendung bis jetzt nicht gefunden.

Wo Gott nicht selbst das Haus aufricht, Choral. Burkard Waldis' Lied über den 127. Psalm war in seiner „Parabell vam vorlorn Szohn ꝛc." Riga 1527. Bl. Lij zuerst niederdeutsch erschienen. Für seinen Psalter 1553. Bl. 230 b hat es dann der Verfasser auch hochdeutsch bearbeitet[1]) und ihm zugleich die folgende eigene Melodie beigegeben:



Doch ist diese Weise nicht weiter bekannt geworden.
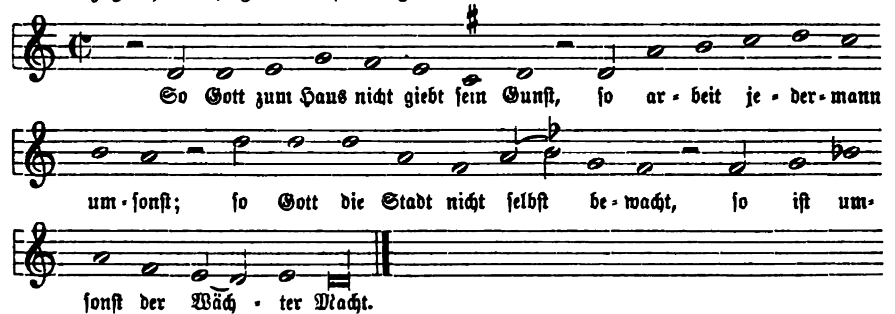
Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst, Choral. Unter den verschiedenen liedmäßigen Bearbeitungen des 127. Psalms ist die vorliegende die allgemein kirchliche geworden.[2]) Die hymnologische Überlieferung schreibt dieselbe dem
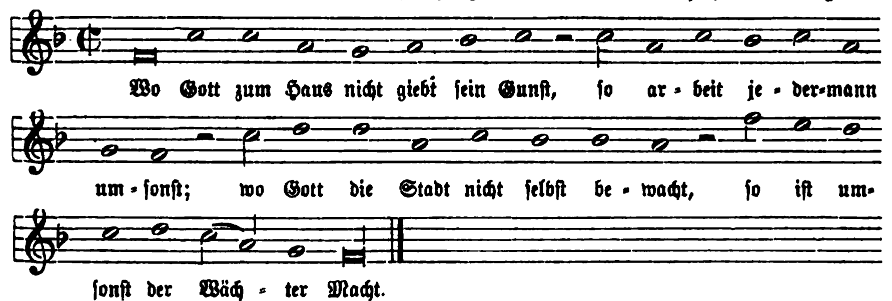
---

[1]) Vgl. beide Fassungen des Liedes bei Wackernagel, Kirchenlied. III. Nr. 741. S. 647. 648 und Nr. 782. S. 676.

[2]) Andere Lieder über diesen Psalm, die früher ebenfalls in Kirchengesangbüchern standen, sind: 2. „Wo das Haus nit bauet der Herr" von Hans Sachs, aus dessen „Dreytzehen Psalmen" von 1526. Vgl. das Lied bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 98. S. 66 und seine eigene Mel. bei Zahn, Melodien III. Nr. 4444. S. 76. — 3. „Wo Gott nicht

Baseler Schulmeister und Dichter Johann Kohlroß oder Kohlrose zu; aber es ist nach Wackernagel „zu bezweifeln, ob er das Lied verfaßt" hat, da die Annahme seiner Autorschaft erst „seit Beginn des 17. Jahrhunderts Geltung bekommen" hat.[1]) Mit dem Anfang „So Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst" erschien das Lied erstmals gedruckt im Zwickauer Gesangbüchlein von 1525. Bl. G und brachte zugleich die folgende erste eigene Melodie mit:



die aber keinen Eingang gefunden hat. — Die zweite Melodie, welche die allgemein kirchliche des Liedes geworden und geblieben ist, erschien im Klugschen G.-B. 1535. Bl. 132a. 1543. Bl. 129b und war hier Bl. 48b und Bl. 61a zugleich dem Liede „Wohl dem, der in Gottes Furcht steht" beigegeben, was im Magdeb. G.-B. von Lotther. 1540. Bl. 24b und Bl. 58b, sowie im Babstschen G.-B. 1545. I. Nr. LI und Nr. XXVII festgehalten war, während die Böhm. Br. G.-BB. 1544. Bl. CXXXVII. 1566. Bl. 250b ꝛc. bis 1731 die Weise zu ihrem Lied „Wer Gottes Diener werden will" verwendeten. Die Melodie mit dem nun geänderten Textanfang „Wo Gott ꝛc." heißt bei Klug:



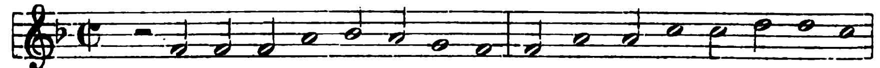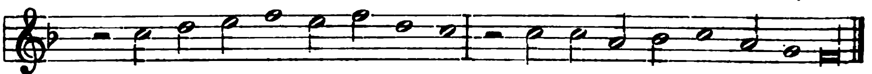
---

selbst das Haus aufricht" (vgl. den Art.) von Burkard Waldis. — 4. „Wo Gott nicht selber baut das Haus", eine Umarbeitung unsres Liedes (von David Denicke?) im Hannovr. G.-B. 1646. Nr. 127. 1648. Nr. 143. 1657. Nr. 176. S. 307. 308 (hier zu 15 Str. erweitert). Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 397. 398.

[1]) Vgl. Wackernagel, a. a. O. III. S. 85. Odinga, Das deutsche Kirchenlied der Schweiz 1889. S. 53. 54. Bächtold, Gesch. der deutschen Litteratur in der Schweiz. 1892. S. 418. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 181. Nr. 20. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 405.

Sie war im älteren Kirchengesang allgemein verbreitet; jetzt findet sie sich z. B. noch im Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 179. S. 109; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 284. S. 248. 249; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 191. S. 100; Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 114. S. 89; Ch.-B. des Königr. Sachsen 1883. Nr. 189. S. 110 („Köpphl 1537"); Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 183. S. 96; Ch.-B. für Brandenb. 1887. 1888. Nr. 174. S. 110 u. s. w. — Einige Tonsätze über die Weise für den Chor sind: 1. der fünfstimmige von Joh. Eccard 1597 in der Ausg. von Teschner II. Nr. 17. S. 34 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 534b. S. 769. 770; 2. der treffliche polyphone Satz von Hans Leo Haßler 1607 in der Berl. Ausg. 1777. Nr. 42. S. 113—115; 3. der choralmäßige Satz Haßlers 1608 in der Ausg. von Teschner und bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 534a. S. 768; 4. der des Landgrafen Moritz 1612, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 104. S. 46, und 5. der von Seb. Bach in den Choralgesängen 1769. II. Nr. 161. 1785. II. Nr. 157. 3. Aufl. 1832. Nr. 157. S. 92 und bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 318. S. 112.

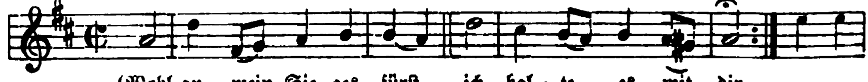
Wohlan, laßt uns heut bedenken, Choral. Das Lied von Michael Thamm erschien im dritten G.-B. der Böhm. Brüder 1566. Bl. 237 im Abschnitt „Vom Abendmal des Herrn" mit der folgenden eigenen Melodie:
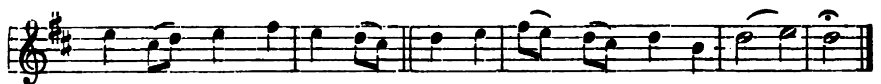




die in den Gesangbüchern der Brüder bis 1731 erhalten wurde. Im älteren deutschen Kirchengesang ist sie nicht benützt worden; neuerdings haben sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 124. S. 55 und das Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 701. S. 266 aufgenommen.

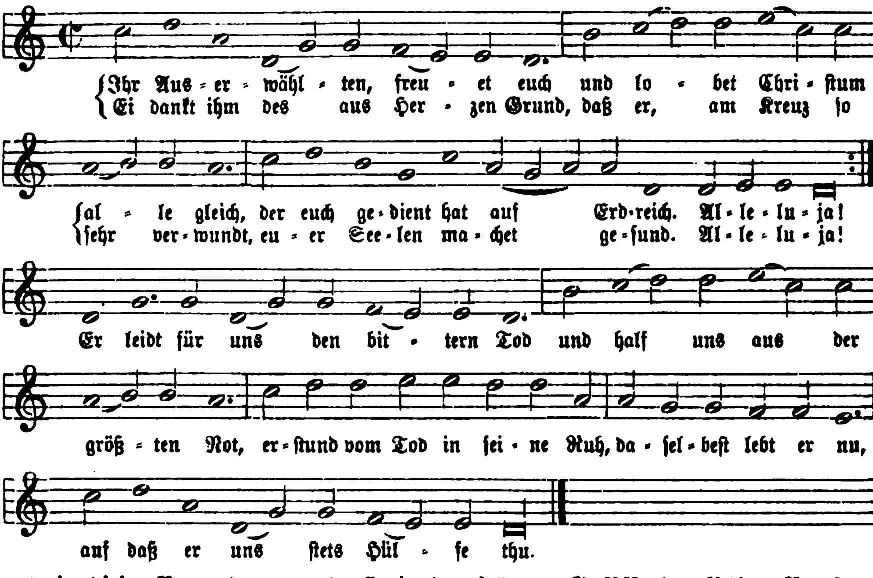
Wohlan, mein Siegesfürst, Choral. Dieses Lied („Wer überwindet, soll alles ererben. Offb. 21") von Joh. Ludw. Konr. Allendorf erschien zuerst in einem Einzeldruck der „Köthnischen Lieder" um 1733, dann in der ersten Sammlung derselben 1736. S. 233, in der 3. Aufl. 1740. Nr. 86. S. 238—240 überall auf die Melodie „Frisch auf, verzagtes Herz" bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 349. S. 499 verwiesen. Das Wernigerodische G.-B. 1738. Anh. Nr. 834. S. 844 brachte dann für unser Lied auch eine eigene Melodie:
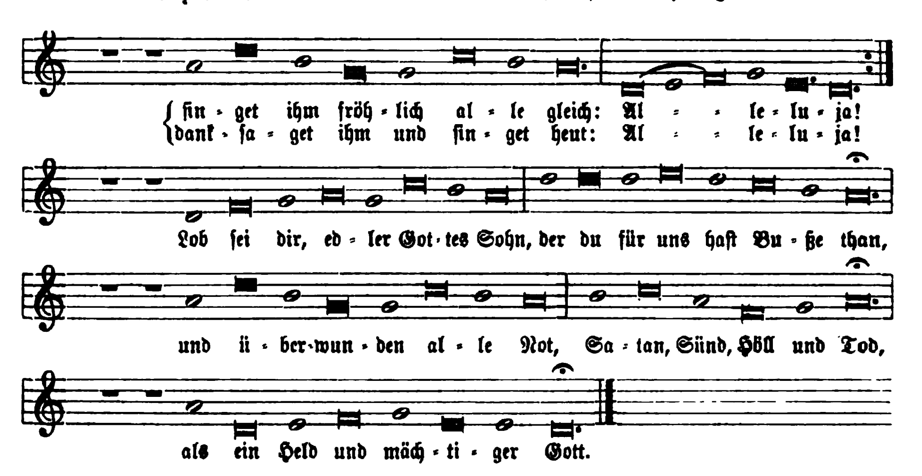




die aber mit Recht keine weitere Verbreitung gefunden hat, da sie bei völlig nichtssagendem musikalischem Inhalt zugleich eine so profane Haltung hat, daß sie besser für den Bänkelgesang als für den Kirchengesang taugt.

Wohlauf, ihr Christen, freuet euch, Choral. Dieses Osterlied von Michael Weisse brachte bei seinem Erscheinen in des Dichters erstem G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. E VI eine erste eigene Melodie mit, die mit „En morte pater divinus" überschrieben war. Nach dem Hinweis Weisses sollte diese Melodie zugleich dem auf Bl. E VII folgenden andern Osterlied „Ihr Auserwählten, freuet euch" dienen. Das dritte G.-B. der Brüder 1566. Bl. 82 aber übertrug diese erste Weise ganz auf das zweite Lied, in dieser Fassung:



und in dieser Verwendung wurde sie in den späteren G.-BB. der Böhm. Br. fortgepflanzt, auch bei Keuchenthal, Kirchengesänge 1573. Bl. 300 aufgenommen. Zahn, Die geistlichen Lieder der Brüder in Böhmen x. 1875 hat sie wieder hervorgezogen. — Für unser Lied setzte das Brüder-G.-B. von 1566. Bl. 87 die folgende zweite Melodie an ihre Stelle:

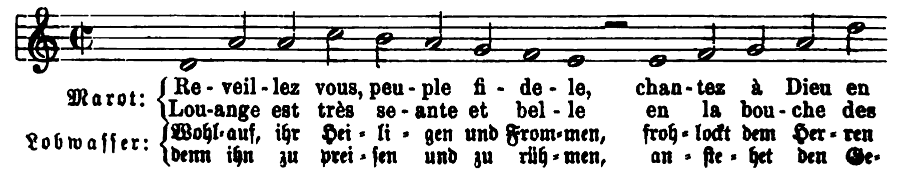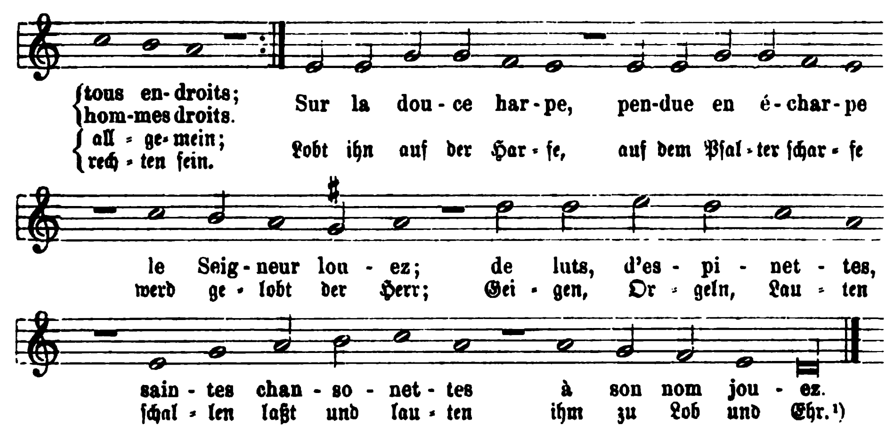




die in den G.-BB. der Brüder sich erhielt und auch bei Keuchenthal 1573. Bl. 299b, Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609 und Crüger, Psalm. sacra. 2ter Teil. 1657. 1676 fortgepflanzt wurde. Das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 514. S. 243 hat sie in geraden Takt unter dem Namen „Ihr Auserwählten, freuet euch", und ihm folgten Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 849. S. 684. 685; andere Neuere, wie v. Tucher, Schatz II. Nr. 446. S. 279; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 231. S. 103; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 371. S. 600, 601, und Zahn, a. a. O. bringen sie wieder im originalen Dreitakt und mit unserm Lied; v. Tucher und Schoeberlein-Riegel zugleich mit dem Tonsatz des Mich. Prätorius.

Wohlauf, ihr deutsche Christen, Choral. Die jetzt bei v. Tucher, Layriz, Kocher, Hommel u. a. wieder mehrfach verwendete alte Volksweise („Bruder Veits Ton"?) ist in der Reformationszeit zuerst auf das geistliche Lied „Lobt Gott, ihr frommen Christen" übertragen worden. Vgl. daher diesen Art. im Nachtrag.

Wohlauf, ihr Heiligen und Frommen, Choral. Marots Psalmlied über den 33. Psalm erhielt seine im reformierten Liedpsalter forterhaltene eigene Melodie von Louis Bourgeois in dessen „Cinquante Psaulmes de Dauid etc. mis en musique à voix de contrepoinct egal consonnante au verbe . . . à quatre parties. Lyon, chez Godefroy et Marcelin Beringen." 1547. kl. qu.-4°. Nr. XXIII. Sie heißt im Original:





Im deutschen Kirchengesang erschien diese Weise zunächst mit Lobwassers Text z. B. bei Besler, Concentus Eccles.-domest. 1618 und Jeep, Geistl. Psalmen und Kirchengesänge 1629, und Johann Stobäus benützte sie 1639 zu einem fünfstimmigen Begräbnisgesang über Simon Dachs Lied „O wer doch überwunden hätte."[2]) Weitere Verbreitung erlangte sie aber erst in Verbindung mit dem Lied über den 55. Psalm von Johann Franck: „Gott, höre mein Gebet und Thränen" in der Berliner Praxis 1653—1702, der Frankf. Praxis 1662 bis 1700 (1680. Nr. 553. S. 684. 1693. Nr. 838. S. 952), dem Lüneb. G.-B. 1686—1702 (1694. Nr. 1322. S. 797. 1695. Nr. 1322. S. 1100) u. s. w. Die neueren Ch.-BB. bringen sie mit verschiedenen Texten, z. B. Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 260. S. 118 (aber irrtümlich als „Mel. des 25ten Psalms" bezeichnet) zu „Jauchzt, ihr Gerechten voller Freuden"; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 124. S. 100 und Volckmar, Hess. Ch.-B. Op. 165. 1865 zu „Ihr Frommen auf, die ihr die Ehre", namentlich aber auf „O Licht, geboren aus dem Lichte" übertragen, wie Layriz, Kern II. Nr. 295. S. 91; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 447. S. 411; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 538. S. 201, und das Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 145. S. 84. Die älteren schweizerischen G.-BB., wie das Zürcher G.-B. 1787. Nr. 59. S. 88. 89. Ch.-B. (Partitur) 1788. Nr. LIX. S. 34, und das St. Gallische G.-B. 1797. Nr. 46. S. 86. 87 brachten die Melodie noch im Original zu „Bringt, Fromme, bringt Gott Preis und Ehre", einer Modernisierung des Lobwasserschen Textes. Im Schaffhauser G.-B. 1841. 1867. Nr. 6. S. 12—15 aber erschien die Durweise:

---

[1]) Nach Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 306. 649 wäre die Melodie von Bourgeois schon 1543 oder 1544 beschafft worden; doch bleibt Douen den Nachweis für diese Behauptung schuldig.

[2]) Einzeldruck der Bibliothek zu Königsberg. Vgl. Müller, Die musik. Schätze 2c. 1870. S. 364. Nr. 212.

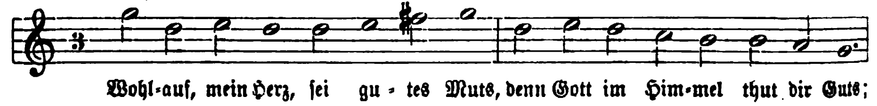
{Ihr From-me, bringt Gott Preis und Eh - re, Ge - rech - te, freu - et
{Ihm wei - het eu - re fro - hen Chö - re! Es ziemt euch, und er

{euch des Herrn! Dankt ihm, dem Er - hal - ter, bringt Po - sau - nen her! Auch mit
{hört es gern. auf der Harf und Psal - ter,

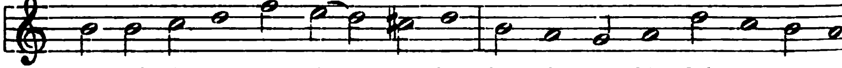
Or - gel - schal - le und der Lau - ten Hal - le gebt ihm Lob und Ehr!

welche im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 334. S. 420. 421 und im neuen Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 24. S. 38. 39. Ch.-B. 1890. Nr. 24. S. 12. 13 recipiert worden ist. Letzteres Gesangbuch und sein Kommentator Dr. Heinrich Weber sehen in ihr eine bloße Umgestaltung der alten Psalmmelodie, die freilich kaum noch in ihr zu erkennen ist.¹)

Wohlauf, mein Herz, sei gutes Muts, Choral. Dieses Lied samt seiner eigenen Melodie von Michael Altenburg erschien mit dessen vierstimmigem Tonsatz im Goth. Cant. sacr. II. 1648. 1655. S. 440 als „Danklied eines Gevatters". Es kam mit der Melodie in das Erfurter G.-B. von Stenger 1663 und scheint dort länger bekannt geblieben zu sein, da Zahn die Melodie in geraden Takt umgesetzt noch bei Kittel, Erf. Mskr.-Ch.-B. 1790 gefunden hat. Der Tonsatz Altenburgs ist bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 525. S. 742. 743 (zum Text „Lasset die Kindlein zu mir komm'n") neu gedruckt; seine Melodie allein ist:



Wohl-auf, mein Herz, sei gu - tes Muts, denn Gott im Him-mel thut dir Guts;



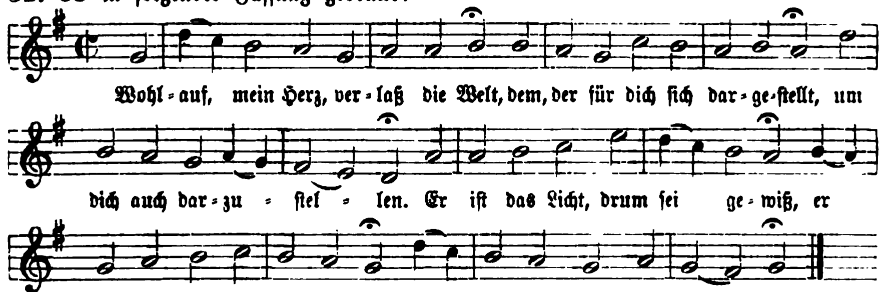
der will dich heut ge - eh - ret han, setzt dich an seim Tisch o - ben an:

sei gu - tes Muts, Gott thut dir Guts.²)

¹) Weber, Das Züricher G.-B. 1872. S. 267 bemerkt dazu ganz richtig: „In dem modernen Zuschnitt ist sie allerdings etwas singbarer geworden, aber ihre ursprüngliche Würde ist geschwunden und der Verlust größer als der Gewinn." Vgl. auch desselben Verfassers „Das neue Schweiz. G.-B." 1891. S. 27.

²) Zahn, Melodien II. Nr. 2557. S. 140 hat noch eine zweite Weise aus einem fränkischen Mskr.-Ch.-B. von 1754 beigebracht; demnach scheint das Lied noch in der Mitte des vorigen Jahrh. in Franken bekannt gewesen zu sein.

Wohlauf, mein Herz, verlaß die Welt, Choral. Die kirchliche Weise dieses Liedes (über die Darstellung Christi im Tempel) von Johann Adolf Schlegel[1]) ist „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn." In Württemberg hat es für das G.-B. von 1791 auch zwei eigene Melodien erhalten. Von ihnen war aber die erste, von Justin Heinr. Knecht 1795 als „Neue Melodie über: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" komponiert und im Ch.-B. 1799. Nr. CXX. S. 129 mit unsrem Lied veröffentlicht, mit ihren Unisonos, Oktaven- und Septimensprüngen für den Gemeindegesang nicht brauchbar und ist auch gänzlich unbeachtet geblieben. Die zweite von Johann Georg Frech 1823 erschien in den „Vierst. Gesängen der evang. Kirche." Stuttg. 1825. Nr. 18. S. 32. 33 in folgender Fassung gedruckt:



Sie steht weiter im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 18. S. 7 und im Mel.-Buch 1835. Nr. 136. S. 80; bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 547. S. 588. 589 (zu „Geh aus, mein Herz, und suche Freud"); im Schaffh. G.-B. 1841. 1867. Nr. 260. S. 468. 469 (zu „Gebeugter Sünder, mach dich auf"); Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 63. S. 56; Aargauer G.-B. 1844. Nr. 300. S. 550—553, und bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 90. S. 41.[2])
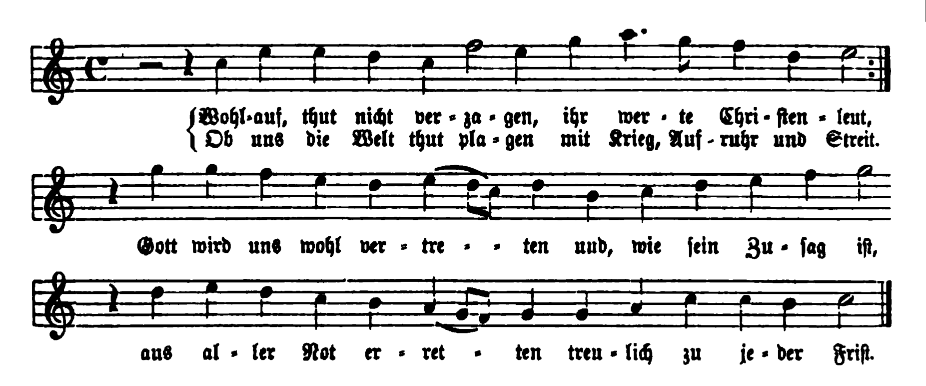
Wohlauf, thut nicht verzagen, Choral. Dieses Trostlied erschien im Goth. Cant. sacrum II. 1648. 1655. Nr. 48 mit einem vierstimmigen Tonsatz von Barth. Helder; es ist dieser Satz bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 381. S. 562 neu gedruckt. Da man gewohnt ist, Helder auch die seinen Tonsätzen unterliegenden Lieder als Verfasser zuzuschreiben, würde ihm also auch das vorliegende gehören.[3]) Seine Melodie zu demselben ist:

---

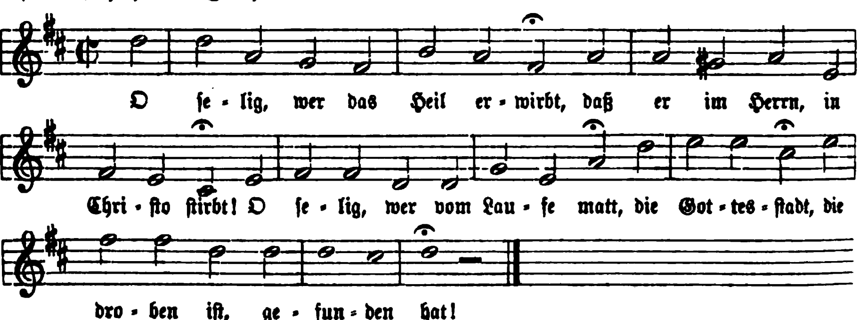
[1]) Nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VII. S. 219, dem das Württ. G.-B. Ausg. 1885. S. 76 folgt, wäre jedoch das Lied nicht Original, sondern Bearbeitung des Liedes „Ach, daß ein jeder nähm in acht" von Laur. Laurentii, Evangelia Melodica. Bremen 1700. S. 73.

[2]) Unter Nr. 89. S. 40 hat Kocher hier noch eine weitere von ihm selbst komponierte Weise für das Lied; aber sie ist mit ihren Dehnungen in den Schlüssen offenbar mehr für Chor- als für Gemeindegesang gemeint.

[3]) Doch „soll er auch seines Vaters Lieder unter seinem Namen veröffentlicht haben." Vgl. Goedeke, Grundriß. III. S. 159. 160. Nr. 45.
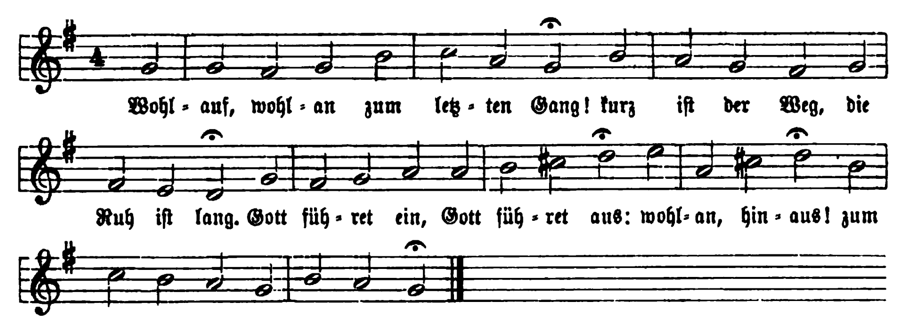


Wohlauf, wohlan zum letzten Gang. Choral. Dieses in Gesangbüchern der Gegenwart ziemlich verbreitete Begräbnislied des Hofpredigers Dr. Christian Friedr. Heinr. Sachse (Geistl. Gesänge zum Gebrauch bei Beerdigungen und bei der Totenfeier. Altenb. 1822)[1]) in Altenburg ist vom Dichter im Hinblick auf die Melodie „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" verfaßt worden. Jetzt hat es auch mehrere eigene Melodien. Die erste von diesen von Hans Georg Nägeli, dem zweiten Teil des Liedes „O selig, wer das Heil erwirbt" bestimmt, heißt im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 284. S. 372. 373:
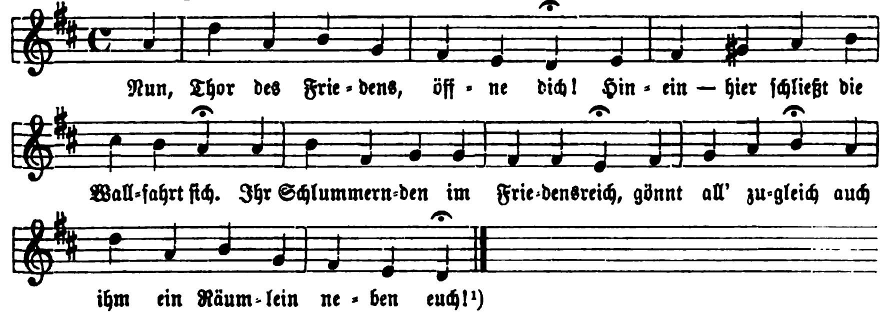


Eine zweite Weise, von dem Lehrer (später Pfarrer) Johann Jakob Layer 1843 komponiert, wurde von ihm der Württ. Choralbuch-Kommission in Stuttgart anonym eingesandt und in das Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 45. S. 42 in folgender Fassung aufgenommen:

---

[1]) Das Original ist dreiteilig: Str. 1—5 „Wohlauf, wohlauf, zum letzten Gang" vor dem Trauerhaus, Str. 6—14 „O selig, wer das Heil erwirbt" während des Leichenzugs und Str. 15—17 „Nun, Thor des Friedens, öffne dich" beim Eintritt in den Friedhof zu singen. Den obenstehenden veränderten Anfang, unter dem es jetzt bekannt ist, erhielt das Lied bei Claus Harms, G.-B. 1828. Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VII. S. 24. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 199 sub voc. „O selig, wer das Heil erwirbt." Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. Nr. 284. 286. S. 237—239. Ders., Das Neue (schweiz.) G.-B. 1891. Nr. 335. S. 324—326.



Sie hat seitdem weiter Eingang gefunden im Zürcher G.=B. 1853. Nr. 286. S. 374. 375; bei Layriz, Kern III. Nr. 594. S. 130; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 961. S. 451; im Bad. Ch.=B. 1882. 1884. Nr. 99. S. 124 und im Schweiz. G.=B. 1890. Nr. 335. S. 389. — Die dritte Melodie von dem Kantor und Musikdirektor Karl Gerber in Altenburg 1867 heißt in dessen Hand=Ch.=B. Altenburg 1871. Nr. 71. S. 54. 55:
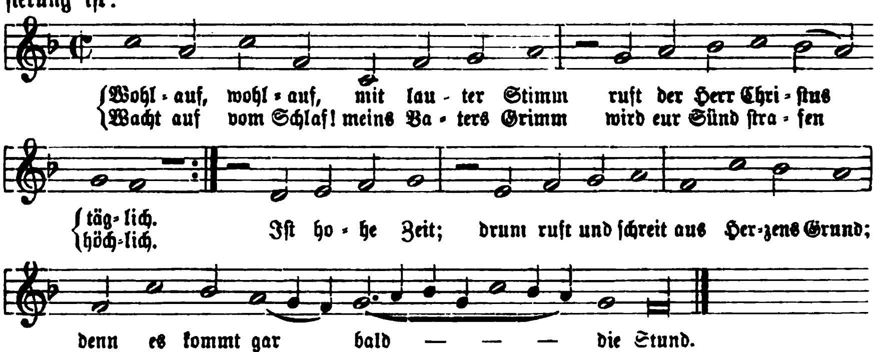


Wohlauf, wohlauf, mit lauter Stimm, Choral. Ein weltliches Wächterlied dieses Anfangs samt seiner Melodie ist aus den „Reutterliedlein". Frankfurt a. M. 1535. Nr. 13 und den „Gassenhawer vnd Reutterliedlein" c. 1536. Nr. 63 zuerst bekannt.[2]) Die Melodie dieses Liedes verwendete Johann Walther in der vierten Ausgabe seines Gesangbuchs („Wittembergisch deudsch Geistlich Gesangbüchlein 2c.") 1551. Nr. LXXIIII als Tenor eines Tonsatzes für zwei geistliche Wächterlieder: „Wohlauf, wohlauf, mit lauter Stimm ruft der Herr Christus täglich" und „Wohlauf, wohlauf, mit lauter
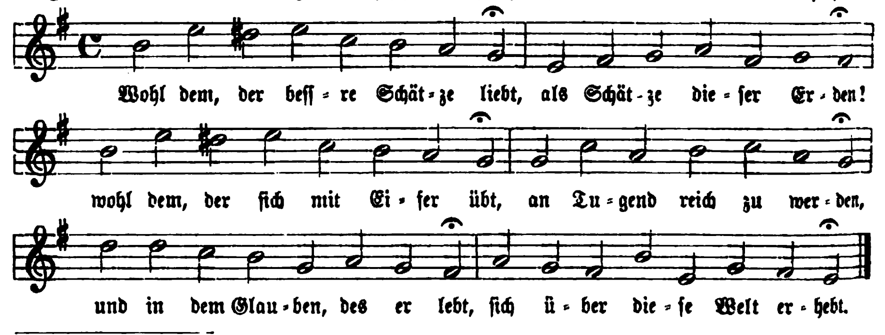
[1]) Eine vierte Weise von Joh. Michael Anding 1863 steht in dessen Ch.=B. 1868. Nr. 519. S. 446. 447. — Außerdem wurde bei Ihme, Halleluja. 1875 (1888). Nr. 213 auch noch die alte weltliche Weise „Ich fahr dahin, wann es muß sein" für unser Lied verwendet. Vgl. diese aus dem Locheimer Liederbuch bei Chrysander, Jahrbücher für musik. Wissenschaft II. 1867. S. 103. 104 und Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. Nr. 252. S. 330. 331.

[2]) Vgl. über dieses weltliche Lied Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. Nr. 101. S. 196. 197.

Stimm thut uns der Wächter singen."[1] Mit dem ersten derselben ist die Weise bei Balth. Musculus-Körber, „Viertzig schöne geistliche Gesenglein, mit vier Stimmen ꝛc." Nürnberg 1597. Nr. XL und bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CCXLI fortgepflanzt worden; aus Prätorius hat sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 366. S. 209 zugleich mit dessen schönem Tonsatz nochmals hervorgezogen, und nach ihm ist sie weiter noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1046. S. 489 gedruckt worden. Die Melodie nach des Prätorius Stilisierung ist:
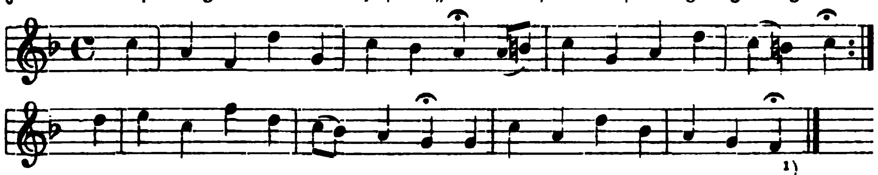


Wohl dem, der beßre Schätze liebt, Choral. Gellerts Lied „Wider den Geiz", Nr. 47 in den „Geistl. Oden und Liedern". Leipz. 1757, gehört nicht unter diejenigen seiner Lieder, die „nach gewöhnlichen Kirchenmelodien nicht können gesungen werden": es hat das Versmaß „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt" und wird nach dieser oder einer andern der zahlreichen Weisen dieses Metrums gesungen. Gleichwohl hat es auch einige eigene Melodien erhalten, von denen die erste von Karl Phil. Em. Bach weiter bekannt wurde und in Hamburg noch jetzt Geltung hat. Sie erschien in des Hamburger Bachs „Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs." 1787. S. 11 und heißt:
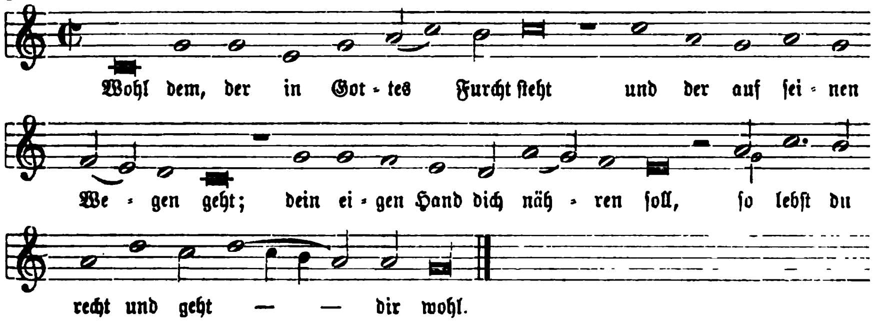


[1]) Vgl. die beiden Lieder bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 216. 217. S. 186 bemerkt Wackernagel zu denselben: „Ich glaube, daß diese Lieder Johann Walther selbst zum Verfasser haben."

Sie steht in den Hamb. Ch.-BB. von Aumann 1787, Schwenke 1832. Nr. 145. S. 149 u. a.; dann auch bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 232. S. 257; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1014. S. 441 und Hering, Allg. Ch.-B. 1825 u. a. — Joh. Gottfr. Schicht, Ch.-B. I. Nr. 333. S. 148 hat, weil er alle Lieder Gellerts mit Melodien seiner Komposition versehen wollte, die folgende zweite Weise mitgeteilt und durch sein „S." als seine Erfindung beglaubigt:


[1])
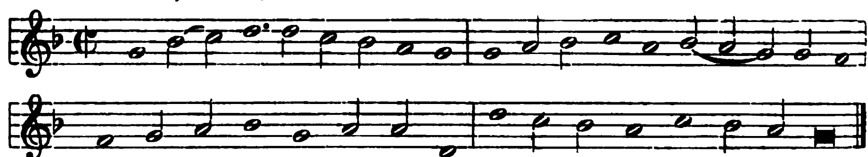
Wohl dem, der in Gottes Furcht steht, Choral. Luthers Lied über den 128. Psalm[2]) erschien im Erfurter Enchiridion („zum Ferbefaß") 1524. Bl. B.iiij mit dem Hinweis auf die „Melodey so man synget das lied S. Johannis Huß", also auf „Jesus Christus unser Heiland, der von uns ꝛc." Allein abgesehen davon, daß dem Lied im Klugschen G.-B. 1535. Bl. 48b außerdem die Weise „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst" (vgl. den Art.) zugeteilt wurde, erhielt es noch im Jahr seines Erscheinens auch eine erste eigene Melodie in Johann Walthers Chor-G.-B. 1524. Nr. XXVI, welche im Original lautete:
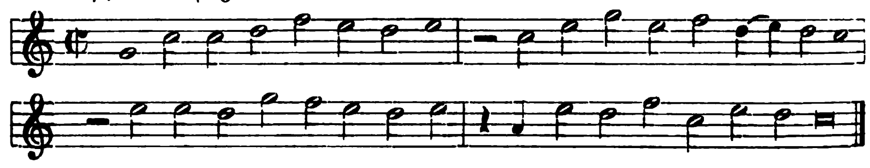


[1]) Noch eine dritte Melodie von Heinrich Egli ist in dessen „Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien". Zürich 1789(—1829). Nr. XLVII. S. 162. 163 vorhanden, aber sie ist nicht bekannt geworden. Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 2426. S. 97.

[2]) Andere Lieder über diesen Psalm sind: 2. „Wohl dem, der lebt in Gottes Furcht" von Burkard Waldis in seinem Psalter 1553. Bl. 232. Vgl. dieses Lied bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 783. S. 676. 677 und seine eigene Melodie von Waldis bei Zahn, Melodien III. Nr 4372. S. 53. — 3. „Wohl dem, der Gott stets fürcht und liebt", eine Umarbeitung des Lutherschen Liedes (durch Denicke?) im Hannovr. G.-B. 1646. Nr. 128. Bog. Pr. Ihm brachte das Hannovr. G.-B. 1657. Nr. 177 sieben Zusatzstrophen, und das Lüneb. G.-B. 1661. Nr. 242. S. 222. 223 noch eine achte hinzu.
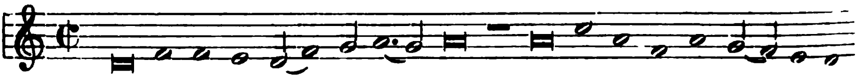
Sie war in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts ziemlich verbreitet, auch noch in den Kantionalen der späteren Harmonisten erhalten — einen schönen Satz über sie von Barth. Gesius findet man bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 105. S. 46. 47 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 531. S. 762 [1]) —, aber auf die Gegenwart ist sie nur in Hamburg gekommen: sie steht in Hamb. Ch.-B. von Schwenke 1832. Nr. 146. S. 150 und Mel.-Buch 1845. Nr. 189. S. 70. — Eine zweite Weise von Straßburger Herkunft, wo sie in „Psalmen, gebett vnd Kirchenübung wie sie zu Straßburg gehalten werden. Bey Wolff Köpphel." 1526. Bl. 41 ans Licht trat: [2])



war im Reformationsjahrhundert ebenfalls ziemlich verbreitet. In Württemberg, das der Straßburger Liedertradition folgte, hat sich diese Melodie von Lukas Osiander 1586 an bis herab auf Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 143 und 1777. Nr. 129 erhalten; auch in der Schweiz war sie in Basel und St. Gallen bis 1720 bekannt. Jetzt findet sie sich noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 27. S. 21. — In Johann Walthers zweitem Chor-G.-B. 1537 (1544. 1551). Nr. XIV erschien die folgende dritte Melodie:



die aber keinen Eingang fand; doch ist sie von Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609 noch gesetzt worden und mit seinem Satz hat sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 106. S. 47 wieder aufgenommen. [3]) — Ein Augsburger „Gsangbüchlin ꝛc. Augspurg, durch Philip Ulhart." 1557. Bl. 113 brachte die vierte Weise:



Aus diesen Zusatzstrophen wurde dann ein eigenes Lied „O Gott, des gnadenvoller Rat" gebildet, das seit 1740 im Hannovr. G.-B. Nr. 1007 steht. Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 397.

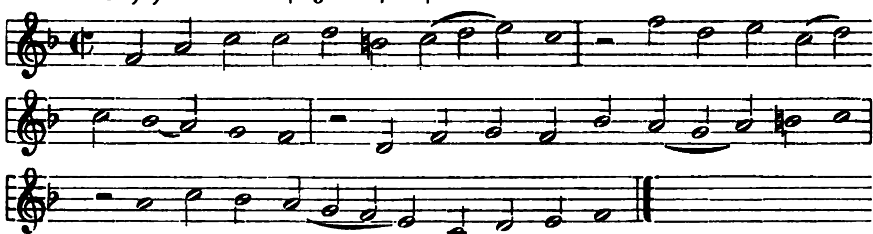
[1]) Hier steht unter Nr. 533. S. 765—768 außerdem noch ein fünfstimmiger polyphoner Tonsatz von Ant. Scandellus 1575 über diese Weise.

[2]) v. Winterfeld, Luthers Lieder. 1840. S. 70 brachte diese Melodie aus der Sammlung von Rhaw 1544. Nr. 69 stark verziert aus einem Tonsatz von Benedikt Ducis; doch kannte er sie auch schon aus dem Köphelschen Straßb. G.-B. von 1537.

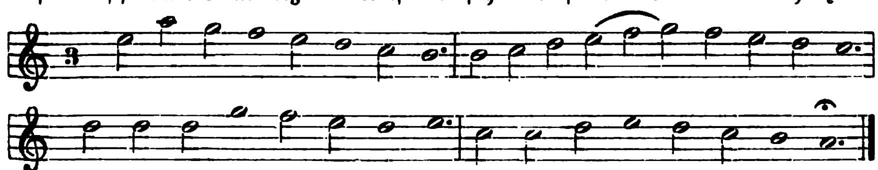
[3]) Vgl. auch v. Winterfeld, a. a. O. S. 71. Nr. IV.



die dort in Sunderreiters Liedpsalter von 1581 fortgepflanzt und auch von König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 266 noch gekannt war. Er und nach ihm auch Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 31 hat sie zu dem Psalmlied „Ich heb mein Augen auf zu dir". — In Königsberg und Preußen muß zu Ende des 16. Jahrhunderts die folgende fünfte Melodie:
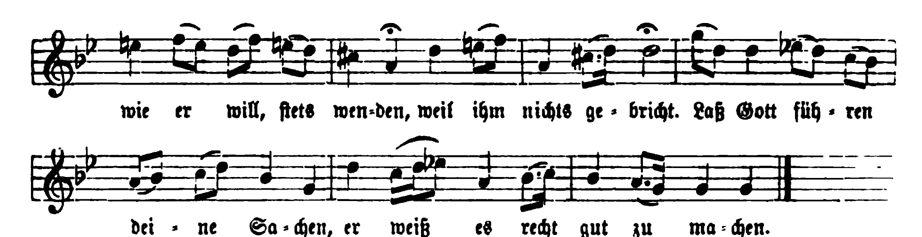


bekannt und in kirchlichem Gebrauch gewesen sein, da sie Johann Eccard, „Geistliche Lieder auf den Choral" 1597 gesetzt hat. Mit seinem fünfstimmigen Tonsatz ist sie in der Neuausgabe von Teschner II. Nr. 18. S. 35 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 532. S. 763. 764 erhalten. Auch Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CLIV hatte einen Satz über diese Weise. — Noch eine sechste Melodie endlich erhielt unser Lied von Heinrich Schütz in der zweiten Ausgabe seiner „Psalmen Davids". 1661. Bl. 146b, da er auch die früher verwiesenen Psalmlieder mit eigenen Weisen versah. Diese Melodie von Schütz:



ist jedoch nur im Dresdner G.-B. 1694 nochmals gedruckt worden; weitere Verbreitung hat sie nicht gefunden.
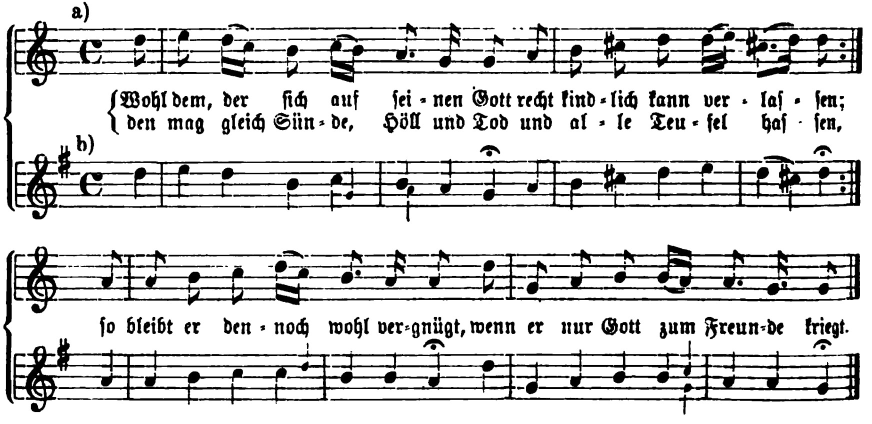
Wohl dem, der nur Gott vertrauet, Choral. Mit diesem Lied eines unbekannten Verfassers erschien in der Rubrik „Von der Freudigkeit des Glaubens" im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 551. S. 793—795 (Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 1170. S. 788. 1771. Nr. 1170. S. 749) die eigene Melodie:





Sie fand weiter Aufnahme im Wernigerod. G.-B. 1738(—1766). Nr. 351. S. 340. 341 und choralmäßig vereinfacht bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 337, wie sie auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1282. S. 966 nochmals gedruckt ist.[1])

Wohl dem, der sich auf seinen Gott, Choral. Das weit verbreitete Lied — „Gut Freund mit Gott" überschrieb es Schamelius — von Johann Christoph Ruben ist aus Luppius' G.-B. Wesel 1692. S. 68 bis jetzt zuerst bekannt.[2]) Seine kirchliche Weise ist „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt", mit der es auch Seb. Bach verwendet hat. Eine erste eigene Melodie erschien in den „Hundert Arien". Anhang zum Dresdner G.-B. 1694. Nr. 102; sie heißt: a) im Original, b) in choralmäßiger Fassung:



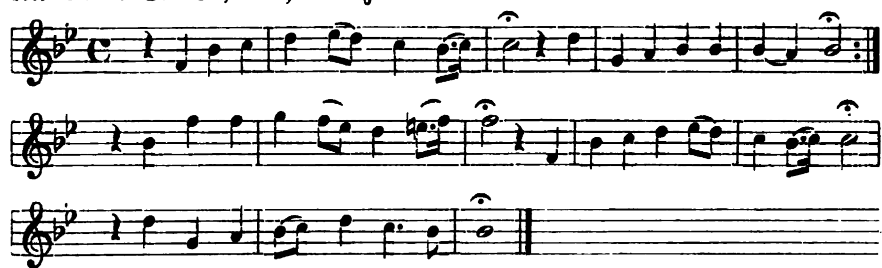
Ihre ziemlich weite Verbreitung zeigen folgende Nachweise: Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 570. S. 314; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 151. S. 76; König,

---

[1]) Eine zweite Weise zu dem Lied, die aber keine Beachtung gefunden hat, brachte Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 676; vgl. dieselbe bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6855. S. 202.

[2]) Doch ist es hier irrtümlich Johann Kaspar Schade als Verfasser zugeschrieben. Rubens Autorschaft scheint jedoch keinem Zweifel zu unterliegen, obwohl die älteren G.-BB. das Lied anonym brachten und erst Herder im Weimar. G.-B. von 1795 den Autornamen beigesetzt hat. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 409.

Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 295. 1te Mel.; Müller, Ch.-B. 1739. 1754. Nr. 292. 1te Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 354. 1777. Nr. 225; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 40. S. 18. 19; Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 39. S. 19 („O Jesu, wahrer Frömmigkeit"); Württ. Ch.-B. (von Keßler) 1792. Nr. 35. S. 31 („Noch liegt des Lebens längre Bahn"); Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 12. S. 256 („Bald oder spät des Todes Raub"); Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 164. S. 84; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 874. S. 387; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 224. S. 178; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 668. S. 305; Volckmar, Hess. Ch.-B. Op. 165. 1865; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 479. S. 402. 403; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1283. S. 966. 967;[1]) Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 263. S. 174 („So jemand spricht: ich liebe Gott") u. s. w. — Das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 552. S. 795. 796 (Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 1171. S. 789. 1771. Nr. 1171. S. 750) brachte die zweite Melodie:
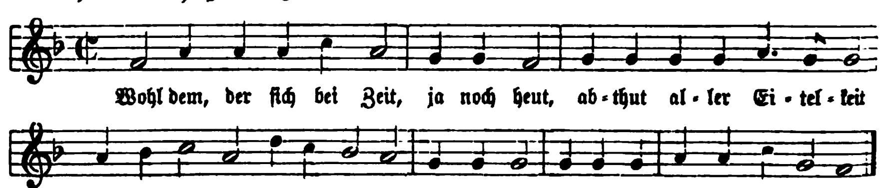


bei der die Schlußzeile der Strophe zu wiederholen ist. Sie hat nur bei König, a. a. O. 2te Mel.; Müller, a. a. O. 2te Mel.; Reinhard-Jensen, Preuß. Ch.-B. II. 1838. Nr. 153. S. 116, und im Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 699. S. 265 Aufnahme gefunden.

Wohl dem, der sich auf seinen Gott, Choralkantate von Seb. Bach zum 23. Sonntag nach Trinitatis (vermutlich in die Zeit zwischen 1740—1744 fallend), der das Lied von Ruben mit seiner kirchlichen Melodie „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" zu Grunde liegt. Der Hauptchor des Werkes über die erste Liedstrophe ist eine Choralphantasie, ein aus der ersten Zeile des Cantus firmus entwickeltes freies Tonbild, das nur in der Einleitung der fünften Zeile auch an die Form des Orgelchorals erinnert. Die Strophen 2—4 sind ihrem Inhalt nach in den madrigalischen Texten der Solostücke verarbeitet, in welche in der instrumentalen Begleitung durchgehends der Choral hineinklingt, und die 5te Strophe „Dahero Trotz der Höllen Heer" bildet die Textunterlage des einfach ge-
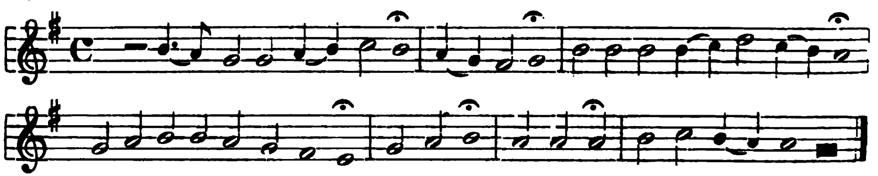
[1]) Hier ist das Lied „Christian Andreas Bernstein † 1699" und die „Hundert Arien", also auch unsre Melodie „Jakob Hintze" als Verfasser zugeschrieben. Beide Angaben ermangeln jeglichen Anhalts und sind rein aus der Luft gegriffen.

setzten Schlußchorals. Dieser ist gedruckt bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 87. S. 58. — Ausg. der Bach-Gesellschaft, Jahrg. XXVIII. Nr. 139.. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XIV. Nr. 139. S. 221—248.

Wohl dem, der sich bei Zeit, Choral. Die eigene Melodie, welche Michael Franck in Koburg diesem seinem Lied in seinem „Geistlichen Harpffen-spiel". 1657. Nr. 28 mitgegeben hatte, war nur im Fränkischen bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts bekannt.[1]) Weitere Verbreitung hat ihr auch die Umgestaltung bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 295 nicht zu verschaffen vermocht. Sie heißt bei Franck:



und wird ja wohl ganz gut gemeint gewesen sein, ist aber doch etwas gar zu biedermännisch-naiv ausgefallen. — Eine zweite Melodie für das Lied brachte Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 365. Ausg. 1777. Nr. 230:
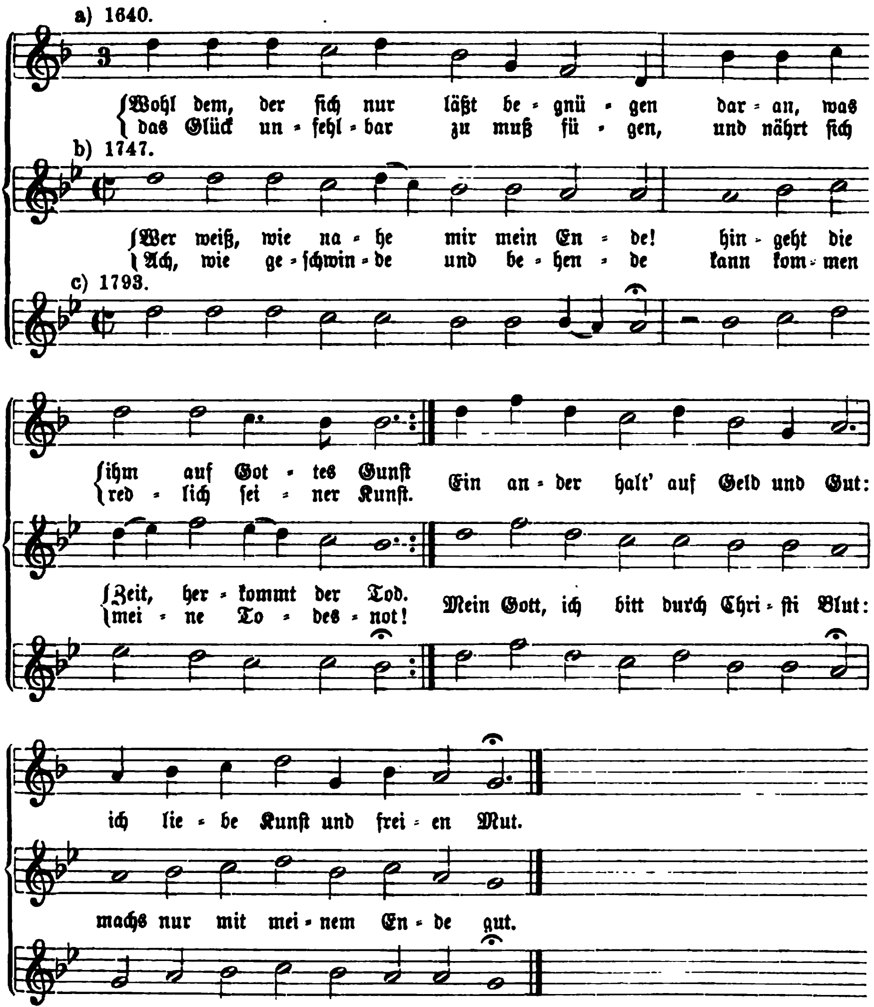


Sie mag Stötzels eigene Erfindung sein und ist noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 800. S. 368 wiederholt.

Wohl dem, der sich nur läßt begnügen, Choral. Simon Dachs weltliches Lied erhielt von Heinrich Albert in seinen „Arien". 2ter Teil 1640. Nr. IX eine eigene Melodie, die in der Folge auch im Kirchengesang Bedeutung erlangt hat. Es wurde aus ihr eine Weise für das Lied „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" gebildet, die durch den Einfluß des Hillerschen Choralbuchs weit bekannt geworden ist. Diese Melodie ist a) im Original Heinrich Alberts, b) in der Form, wie sie im Mskr.-Ch.-B. des Kantors Wagner in Langenöls 1742 und in Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 350 zuerst zum geistlichen Lied verwendet wurde, und c) in der jetzt gangbaren Fassung Joh. Adam Hillers, Ch.-B. 1793. Nr. 91. S. 40:
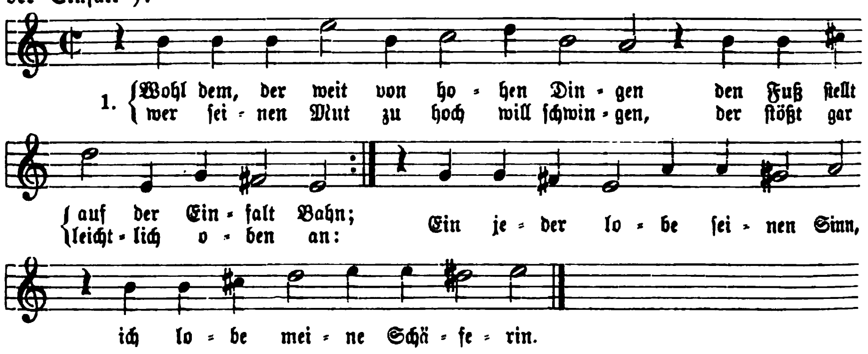
---

[1]) Zahn, Melodien III. S. 243 hat sie in dortigen Manuskript-Ch.-BB. zu Schweinfurt 1723. 1758 und Öttingen 1754 noch angetroffen.
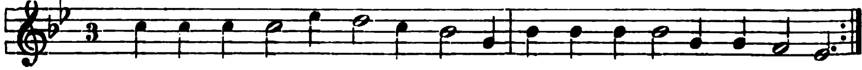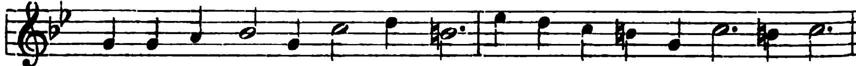


Sie steht nach Hiller in allen sächsischen Choralbüchern (1883 jedoch nicht mehr); weiter bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 130. S. 321; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 90. S. 59; Schicht 1819. I. Nr. 85. S. 28; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 102. S. 63. 64; Elberf. G.-B. 1810. 1824. 1836. Nr. 110. S. 123 („Ich armer Mensch, ich armer Sünder"); Layriz, Kern III. Nr. 593. S. 130 (hier nach Albert unter dem Namen „Wohl dem, der weit von hohen Dingen", aber mit der Textunterlage „Ach sagt mir nichts von Gold und Schätzen"); Hentschel, Ch.-B. 1859. 5. Aufl. Nr. 193. S. 114; Flügel, Pommernsches Mel.-Buch 1863; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 124. S. 114 u. s. w.

Wohl dem, der weit von hohen Dingen. Manche alten Gesangbücher, wie z. B. das Nürnberger von Saubert 1677. S. 552. 553. 1136, das Lüneb. G.-B. 1694. S. 141. 1695. S. 196. 1195 u. a. verwiesen Lieder wie „Ach sagt mir nichts von Gold und Schätzen", „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und andere dieses Metrums auf den „Thon des weltlichen Liedes Martini Opicii: Wohl dem, der weit von hohen Dingen." Daß sie diesen „Thon" mitzuteilen nicht für nötig erachteten, ist ein Beweis, daß sie denselben als bekannt voraussetzen konnten. Zahn, Melodien II. Nr. 2776. 2777. S. 207 hat nur zwei Melodien beigebracht, die in ihren Quellen ausdrücklich als dem genannten Liede Martin Opitzens zugehörend bezeichnet werden. Die eine dieser Weisen aus „Hauß-Capell Henrici Meieri Pastoris zu Dinker unter Soest in Westphalen". Frankf. a. M. 1647. S. 100 ist (mit Opitz' Gedicht „Segen der Einfalt"):



Die zweite Melodie aus dem Dresdner G.-B. „Geist- und Lehr-reiches Kirchen- und Hauß-Buch". 1694. Nr. 268, die dort dem Liede „Wer nur den lieben Gott läßt walten" beigegeben, aber ausdrücklich als „Mel. Wohl dem, der weit von hohen Dingen" bezeichnet war, heißt:
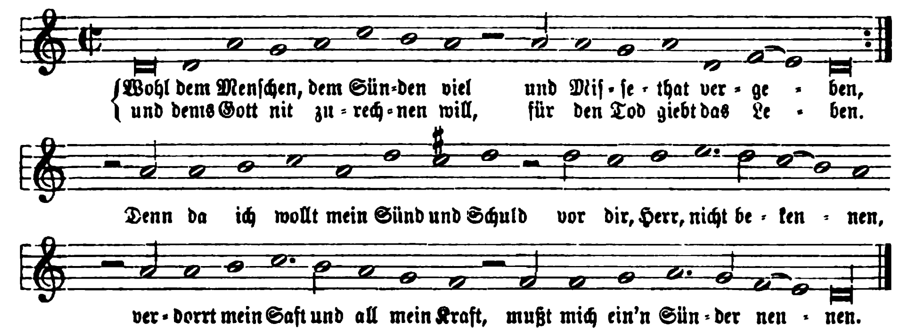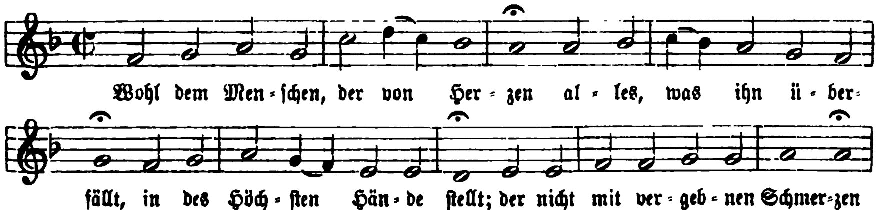




„Es fragt sich," bemerkt Zahn, „ob eine dieser Melodien dem weltlichen Lied des Opitz angehört hat, oder ob in Meiers Hauskapell der Ausdruck „Thon" und im Dresdner G.-B. der Ausdruck „Melodie" nur eine Bestimmung des Metrums sein sollte."[1])

[1]) Opitz' weltliches Lied ist auch geistlich umgedichtet worden. In dem schon angeführten Nürnb. G.-B. von 1677. Nr. 515. S. 553. 554 steht ein Lied „Wohl dem, der weit

Wohl dem Menschen, dem Sünden viel, Choral. Dieses Lied über den 32. Psalm und seine eigene Melodie von Burkhardt Waldis, Psalter 1553. Bl. 50b, ist eines der wenigen des Waldis, die in den älteren Gesangbüchern einige Verbreitung erlangt haben. Lied und Weise waren aufgenommen im Bonner G.-B. von 1561 und 1564, im Straßb. G.-B. von 1576, in den Nürnb. G.-BB. 1590. 1597. 1599 (doch nur die Weise zu dem Lied „Ich dank dir, Herr, aus Herzensgrund") u. a., auch bei den Harmonisten, wie Schott 1603, Sam. Marschall 1606 und Mich. Prätorius 1609. Jetzt hat v. Tucher, Schatz I. Nr. 201. S. 121 das Lied und II. Nr. 336. S. 187 die Melodie, diese zugleich mit dem Tonsatz von Sam. Marschall, wieder ans Licht gezogen. Die Melodie heißt:

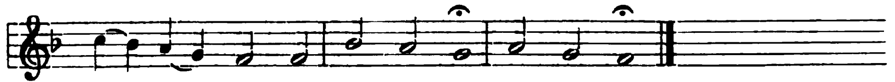


Wohl dem Menschen, der von Herzen, Choral. Dieses Trostlied eines nicht ermittelten Verfassers ist bis jetzt aus dem Hanauischen G.-B. von 1719 zuerst bekannt.[1]) Für dieses G.-B. erhielt es bei und vermutlich von Johann Michael Müller, Psalm- und Choral-Buch. Frankf. a. M. 1719. Nr. 69 die folgende eigene Melodie:
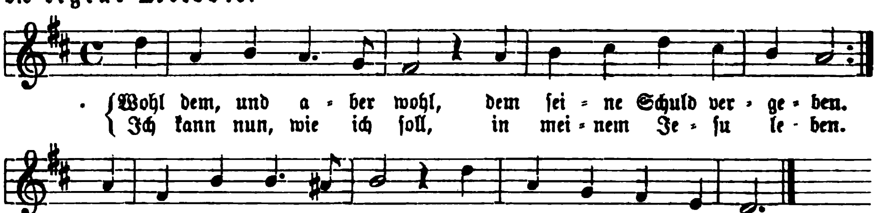


von allen Dingen" von Mag. Christ. Jäger mit dem Refrain: „Ein jeder liebe, was ist sein, ich bleib bei meinem Jesulein." Auch der Refrain des Angelus Silesius in „Ach, sagt mir nichts von Gold und Schätzen": „Ein jeder liebe, was mag sein: ich liebe Jesum nur allein", oder wie er jetzt in den G.-BB. gewendet ist: „Ein jeder liebe, was er will: ich liebe Jesum, der mein Ziel" erinnert an Opitz.

[1]) Die Angabe des Unterbarmer G.-B.s Elberf. 1836. S. 159 und des G.-B.s für Jülich, Cleve, Berg und Mark. Elberf. 1854. S. 576, das Lied sei „von Dr. J. A. Schlegel", kann also nicht richtig sein, da dieser erst 1721 geboren wurde.



Sie wurde mit dem Lied in Hessen: im Kasseler G.-B. 1736. 1750, bei Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 352. 1te Mel., im Reform. G.-B. Kassel 1771 und dem zugehörigen Beckerschen Ch.-B. 1771, bei Grosheim, Ch.-B. 1819, Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 225. S. 179 und Volckmar, Hess. Ch.-B. 1865 fortgepflanzt; im neuen Kasseler Gesang- und Ch.-B. 1890 fehlt Lied und Weise. Weiter ist die Melodie in Rheinland-Westfalen bekannt: Elberf. G.-B. 1824; Unterbarmer G.-B. 1836. Nr. 143. S. 159; G.-B. für Jülich &c. 1854. Nr. 486. S. 410 und die zugehörigen Choralbücher von Ritter 1856 und Natorp-Rinck. 3. Aufl. 1870, auch Lohmeyers Ch.-B. 1866—1888 enthalten sie. Sonst findet sie sich noch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 333. S. 148; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 351. 1te Mel.; Sämann, Preuß. Ch.-B. 1858 u. a.[1])

Wohl dem und aber wohl, Choral. Zu diesem minder bekannten Lied Benjamin Schmolcks von der Vergebung der Sünden, das nach den Weisen von „Die Nacht ist vor der Thür“ und „Was ist, das mich betrübt“ gesungen werden kann, brachte König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 172 auch die eigene Melodie:
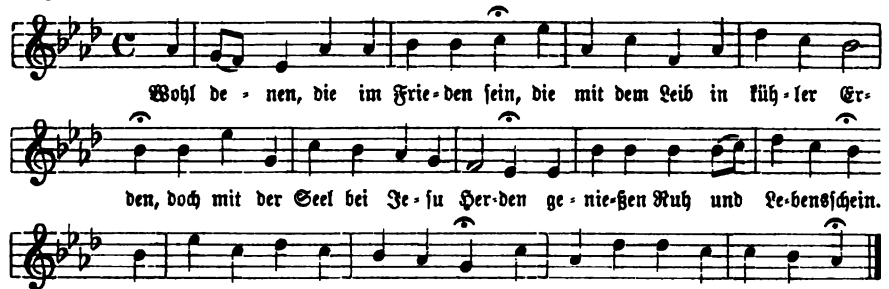


Sie ist vermutlich von König und hat noch bei Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 186, sowie unter dem Namen „Was ist, das mich betrübt“ im G.-B. der franz.-reform. Gemeinde zu Frankfurt a. M. („Heures chrétiennes“) 1740 Aufnahme gefunden.
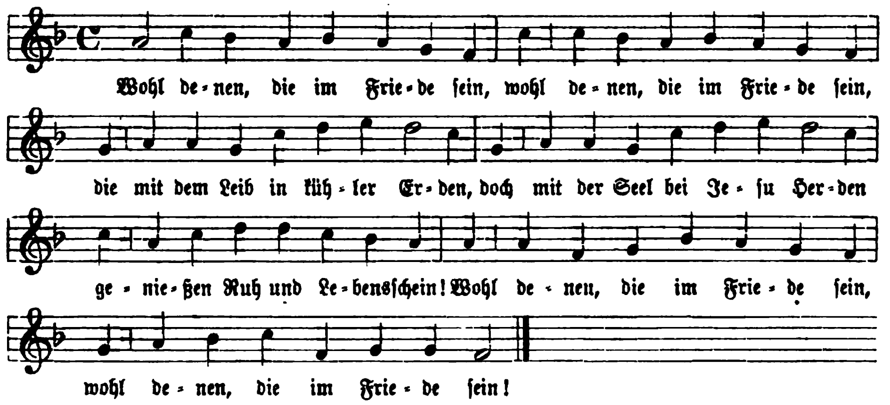
Wohl denen, die im Frieden sein, Choral. Für dieses aus dem Sorauer G.-B. 1737. Nr. 618 zuerst bekannte und hauptsächlich in Schlesien gebrauchte Begräbnislied (oder zur Totenfeier) eines nicht genannten Verfassers sind zwei

[1]) Weitere Melodien des Liedes, die aber keine Bedeutung erlangt haben, sind noch: 2. eine bei König, a. a. O. „Andere Melodie“, auch bei Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 352. 3te Mel.; 3. eine bei Joh. Martin Spieß, Geistliche Liebes-Posaune. Heidelberg 1745. Nr. 85, Müller, Ch.-B. 1754. 2te Mel.; 4. eine bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 447. S. 586—588. Vgl. diese bei Zahn, Melodien II. Nr. 3564—3566. S. 437. 438.
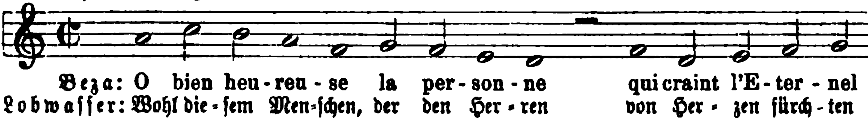
eigene Melodien vorhanden.[1]) Die erste teilen Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1321. S. 992. 993 mit der Bemerkung „Handschriftl. aus der Gegend von Neustadt in Ober-Schlesien“ in folgender Fassung mit:
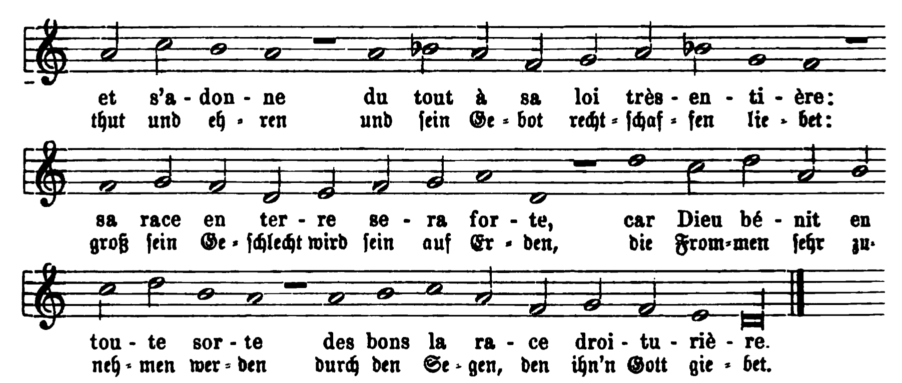


Eine zweite Weise schrieb August Gottfried Ritter für sein Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 427. S. 206; sie ist dort mit seinem „R.“ bezeichnet und heißt:
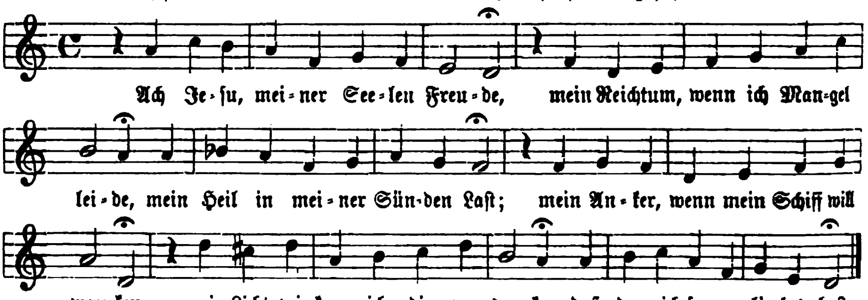


Wohl diesem Menschen, der den Herren, Choral. Das von Theodor Beza gereimte Lied über den 112. Psalm gehört samt seiner Melodie zu den 62 Psalmliedern und 40 Melodien, welche dem französisch-reformierten Liedpsalter zuletzt 1562 hinzugethan worden sind und durch die er vollständig wurde. Die Melodie ist also von dem Nachfolger Bourgeois', dem Genfer Kantor „Maistre Pierre“ (Dubuisson?) komponiert, oder nur sonst wie beschafft und eingerichtet. Sie heißt im Original:



[1]) Eine dritte Weise aus dem Mskr.-Ch.-B. des Kantors Wagner in Langenöls 1742 ist als Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde mit dem Chorgesang „Selig sind die Toten“ verflochten. Vgl. diese bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1284. S. 967.



Im deutschen Kirchengesang der älteren Zeit war sie allein in der Berliner Praxis piet. melica 1679—1703 (Editio XX bis Ed. XXX) zum Liede „Der Tag der ist nun auch verflossen" verwendet. Jetzt ist sie bei Layriz, Kern III. Nr. 541. S. 102. 103, im Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 13. S. 4 und im Mel.-Buch für Brandenb.-Berlin 1887 und Ch.-B. dazu von Kawerau 1888. Nr. 3. S. 2 zu Knorrs v. Rosenroth bekanntem Lied „Ach Jesu, meiner Seelen Freude" neu aufgenommen. Da jedoch dieses Lied (9.9.8. 9.9.8) vom Metrum des Psalmliedes (9.9.9. 9.9.9) abweicht, ist sie so gefaßt worden:



Im Berliner Ch.-B. 1888 ist ihr zugleich Rückerts Adventslied „Dein König kommt in niedern Hüllen" zugewiesen.

Wöhler, Johann Wilhelm, Hofsänger und Musiklehrer am Lehrerseminar zu Ludwigslust in Mecklenburg, war am 12. März 1786 zu Stapelburg im Harz geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Wernigerode, erhielt hier auch Unterricht im Klavier- und Orgelspiel und bildete sich daneben durch das Studium alter Meister, vornehmlich Bachs musikalisch aus. 1808 wurde er Kantor zu Gingst auf der Insel Rügen und that sich als Baßsänger bald so hervor, daß er in der Zeit um 1820 öfter nach Ludwigslust berufen wurde, um in den Aufführungen der mecklenburgischen Hofkapelle die Baßsoli zu singen. Als angestellter Hofsänger siedelte er im August 1821 ganz nach Ludwigslust über und übernahm hier zugleich die

Gesanglehrerstelle am Lehrerseminar, die er mehr als 30 Jahre lang versah, bis das Seminar nach Neukloster verlegt wurde. 1828 gab er sein Choralbuch zum Mecklenburgischen Kirchengesangbuch heraus, das als „eine fleißige und ernste Arbeit viel gethan hat, um durch eine dürre Zeit des Gemeindegesangs hindurchzuführen und größeres Übel zu verhüten.“[1]) Wöhler starb im Mai 1873 als Emeritus in dem hohen Alter von über 87 Jahren zu Ludwigslust. — Die beiden Ausgaben seines Choralbuchs sind:

1. „Choral Melodien vierstimmig ausgesetzt für Orgel, Pianoforte und mehrstimmigen Gesang und zunächst für die Gesangbücher im Großherzogthum Mecklenburg-Schwerin bearbeitet von Johann Wilhelm Wöhler ꝛc. Auf Kosten des Verfassers. Gedruckt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.“ (Vorr. „Ludwigslust im November 1828“). Qu. 4⁰. X u. 83 S. 4 S. Register. 183 vierst. Choräle enthaltend und darunter 14 erstmals erscheinende Melodien, die wohl Mecklenburgischer Herkunft und zum Teil von Wöhler selbst sein werden. — 2. Evangelisches Choralbuch mit Zwischenspielen, für Orgel und Pianoforte vierstimmig bearbeitet und zunächst für die Gesangbücher im Großherzogthum Mecklenburg-Schwerin herausgegeben von Johann Wilhelm Wöhler ꝛc. Zweite verbesserte Auflage. Auf Kosten des Verfassers. Gedruckt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (1842). Qu. 4⁰. VIII und 175 S. enthaltend 183 alphabetisch geordnete vierstimmige Choräle mit Zwischenspielen. — Dazu gehörte: 3. Melodien zu den Gesangbüchern im Großherzogthum Mecklenburg-Schwerin. Parchim o. J., Hinstorff. 8⁰. — Weiter erschienen von Wöhler noch: 4. 6 vierstimmige Motetten für Männerchöre. 2 Hfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
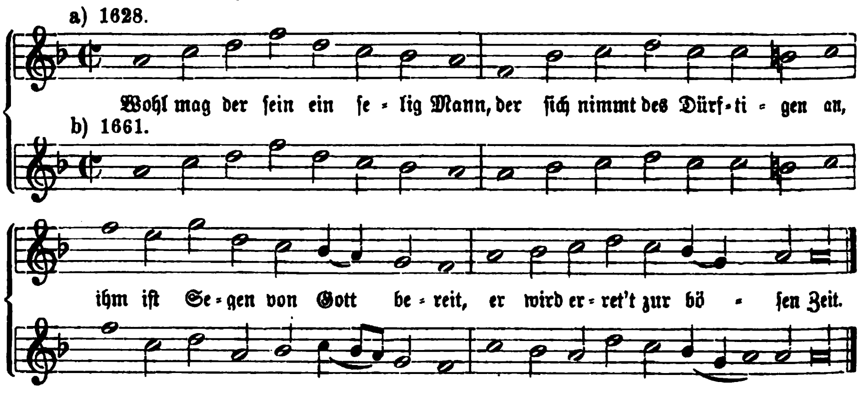
Wöhler, Dr. Johann Wilhelm, der Sohn des vorigen, war am 10. Februar 1814 zu Gingst auf Rügen geboren und kam 1821 mit der Familie nach Ludwigslust. Er erhielt vom Vater gründlichen Musikunterricht, ohne doch seinem Wunsche, sich ausschließlich der Musik zu widmen, folgen zu dürfen, da er zum Theologen bestimmt war. Von 1828 an besuchte er das Gymnasium zu Parchim, um dann seine Studien 1833 auf der Universität Leipzig, wo er auch Mitglied des Paulinerchors war, 1834 in Göttingen und 1835 in Rostock fortzusetzen und zu vollenden. 1836—1841 war er als Hauslehrer thätig, dann übernahm er eine Vorbereitungsschule fürs Gymnasium in Schwerin und 1844 wurde er Succentor und 1846 Konrektor an der Schule zu Malchin. 1852 erhielt er das Pastorat zu Reibnitz und 1856 das zu Lichtenhagen, das er dann mit großer Treue verwaltete, bis er sich 1879 in den Ruhestand versetzen lassen mußte, weil er fast erblindet war. Seine letzten Jahre verlebte er zurückgezogen in Ludwigslust, wo er am 18. Januar 1884 gestorben ist. — Wöhler war, wie die ca. 10 Hefte Lieder, Balladen und Romanzen für

[1]) So ist von dem Buch im Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Vorber. S. V gerühmt und noch weiter gesagt: „Das Wöhlersche Choralbuch hat in den vergangenen Dezennien bei seiner großen Verbreitung im Land faktisch die Stellung eines offiziellen Choralbuchs für das Mecklenburgische Kirchengesangbuch eingenommen und viel Gutes gestiftet.“

eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, die von ihm gedruckt wurden, beweisen, ein begabter und origineller Musiker. An Kirchenmusik hat er eine Anzahl Psalmen für Chor- und Solostimmen, die aber nicht gedruckt und weiter bekannt wurden, geistliche Lieder, Introiten u. a. geschrieben, und auf dem Gebiet des Kirchengesangs seines Heimatlandes bethätigte er sich als Mitglied der Kommission zu Ausarbeitung des Mecklenburgischen Melodienbuchs von 1867, zu dem er auch eine Choralmelodie „Traurige Seele, was quälest du dich“ (vgl. den Art. Bd. III. S. 636) beisteuerte, sowie durch die Bearbeitung des folgenden Choralbuchs zu diesem Melodienbuch:

Mecklenburgisches Choralbuch. Die Melodien des Mecklenburgischen Kirchen-Gesangbuchs in vierstimmigem Satze für Orgel, Pianoforte oder Chorgesang. Wismar o. J., Hinstorff. 4°. 194 Choräle. — Außerdem hat er noch herausgegeben: Singt dem Herrn! Altes und Neues an geistlichen Liedern zumeist im Volkston für gemischten Chor gesetzt. Rostock 1869. Stiller. 4°. Daraus fand das Lied „Was macht ihr, daß ihr weinet“ Aufnahme im neuen Ch.-B. für Kassel 1890. Anh. Nr. 26. S. 154. 155.
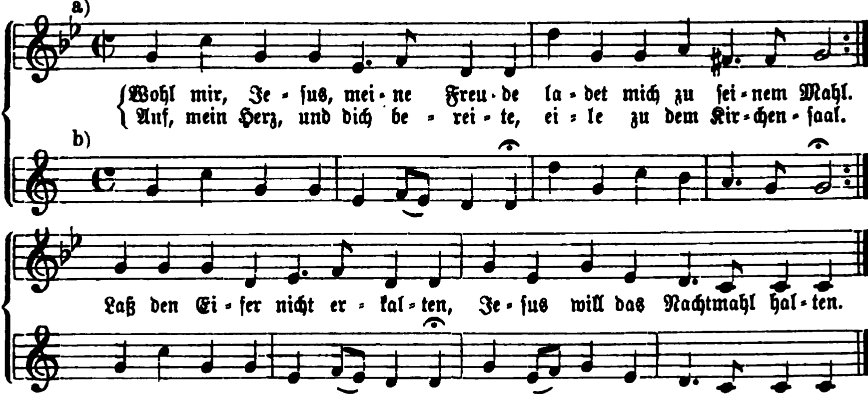
Wohl mag der sein ein selig Mann, Choral. Für das Lied Dr. Kornelius Beckers über den 41. Psalm schrieb Heinrich Schütz in seinen „Psalmen Davids“ 1628. S. 195 eine eigene Melodie, die er in der Ausgabe von 1661 in etwas veränderte. In der ersten Fassung brachte diese Weise noch das Sachsen-Weißenfelsische Gesang- und Kirchen-Buch 1714. S. 559, während das Dresdner G.-B. von 1676 die zweite aufgenommen hatte. Beide Formen der Melodie sind:
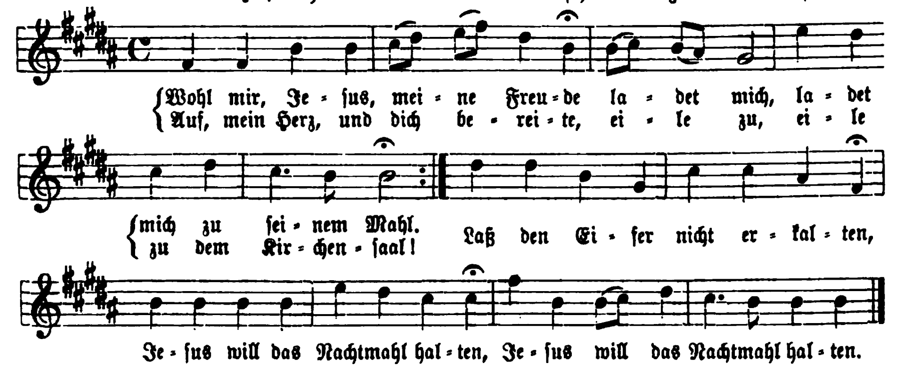


Wohl mir, Jesus, meine Freude, ladet mich, Choral. Dieses ehedem beliebte und — wie die Melodien beweisen, die es in verschiedenen Gegenden Deutschlands erhalten hat — weit verbreitete Abendmahlslied von Paul Weber, das aber jetzt als „schwach und matt“ charakterisiert wird,[1]) erschien im Nürnb.

[1]) Vgl. Lange, Kirchenliederbuch 1843. S. 277, der es aus dem Westfälisch-Rhein. G.-B. anführt. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 410 stimmt dem Urteil Langes bei.

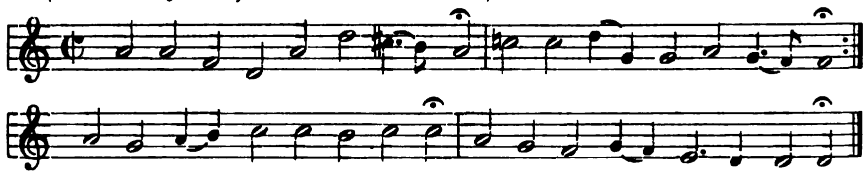
G.=B. 1677. Nr. 702. S. 760 zugleich mit einer ersten eigenen Melodie, über deren Herkunft diese Quelle zwar schweigt, die aber jedenfalls aus Nürnberg stammen wird. Sie heißt a) in der originalen Mollfassung, b) in Dur umgesetzt, wie sie nach Dretzel „an theils Orthen die Gemeine" ebenfalls sang:



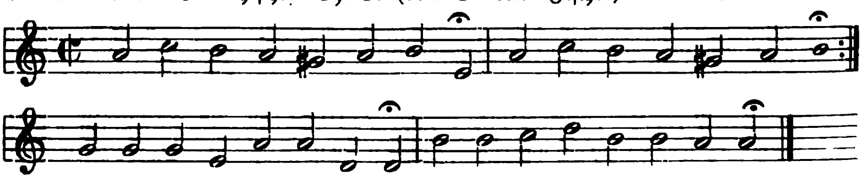
In Moll findet sie sich im Lüneb. G.=B. 1686. 1694. Nr. 976. S. 583. 1695. Nr. 976. S. 808; bei Speer, Choral-G.=B. 1692; in der Frankf. Praxis 1693. Nr. 555. S. 650. 1700; bei Störl, Ch.=B. 1710. 1721 Nr. 224b (zu „Sei willkommen, unsre Wonne"); bei Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 337 und in den späteren Nürnb. Choralbüchern von Balth. Schmid 1748 und 1777 und Ch.=B. 1810; bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 30 zu „Sei willkommen, unsre Wonne" und S. 373 nochmals zu „Wohl mir, Jesus, meine Freude lebet noch", mit welch letzterem Text sie auch Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1287. S. 970 noch aufgenommen haben. Umgebildet (in E-moll) stand sie auch bei Geißler, Allg. Ch.=B. 1836. Nr. 335. Die Umsetzung in Dur aus Dretzels Ch.=B. 1731. S. 337. 2te Weise findet sich mehrfach abweichend auch noch bei Weimar, Ch.=B. 1803. Anh. Nr. 133. S. 323; Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 971. S. 427 und Helfer=Prüfer, Ch.=B. Gera 1870. S. 75. — Bei Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 338 erschien die zweite Weise:



Man könnte sie, um der für jene Zeit ungewöhnlichen Tonart willen, für ein Original Dretzels halten; aber sie hat wohl Beziehungen zu der Melodie „Seele, laß dich mutig finden" von G. C. Wecker im Poet. Andacht-Klang 1691. S. 64 und zu „Jesus, Jesus, nichts als Jesus" bei Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 217. Übrigens ist sie nicht weiter bekannt geworden. — Eine dritte Weise aus Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 256 ist:
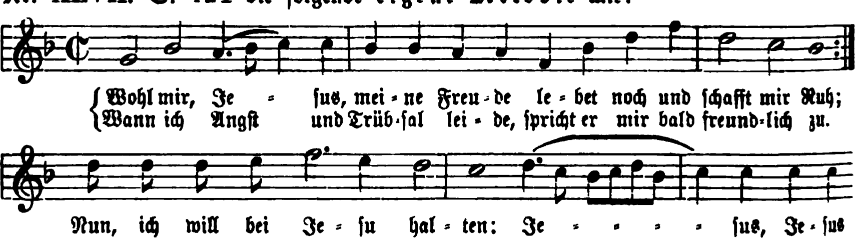


die mit geändertem Abgesang bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 622. S. 286 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1223. S. 928 zu Neanders Lied „Weg mit allem, was da scheinet" verwendet ist. — Die folgende vierte Weise aus dem Baden-Durlachischen Ch.-B. (von G. Nik. Fischer) 1762. S. 106:

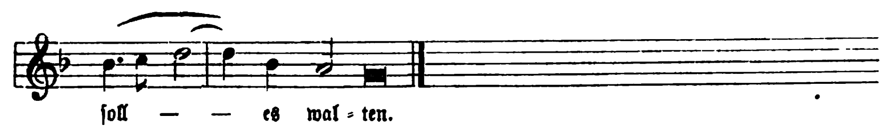


wurde noch in „Vierst. Choralgesänge". Karlsruhe 1826 von Joseph Gersbach vierstimmig gesetzt, auch Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1095. S. 471 und nach ihm Hering, Allg. Ch.-B. 1825 haben sie mitgeteilt.[1])
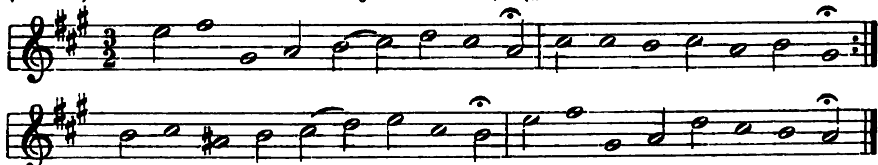
Wohl mir, Jesus, meine Freude, lebet noch, Choral. Das weit verbreitete und noch jetzt im Gebrauch stehende Lied („Gott hilfft wunderlich!") von Benjamin Prätorius brachte in dessen „Jauchtzendem Libanon". Leipzig 1659. Nr. XLVII. S. 124 die folgende eigene Melodie mit:



[1]) Es sind noch weiter vorhanden: 5. eine Melodie von Joh. Samuel Welter bei Mejer, Geistl. Seelen-Freud, Ulm 1692. S. 417; 6. eine in Elbinger Mskr.-Ch.-BB. von 1782 und 1804; 7. eine in Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 125; 8. eine in einem Mskr.-Ch.-B. Sulzbach vor 1794", und 9. eine im Bayr. Ch.-B. von 1820. Nr. 12. S. 26. Sie sind aber nicht bekannt geworden; man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3723 und 3728 bis 3731. S. 484—486.
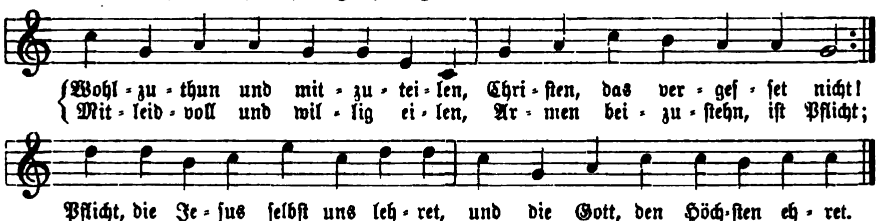


die mit der Chiffer „C. S. S. L.“ d. i. Christoph Schultze aus Sorau in der Lausitz bezeichnet war, also dem Kantor Christoph Schultze in Delitzsch als Erfinder zugehört. Sie ist jedoch nicht in Gebrauch gekommen. — Dretzel schrieb für sein Ch.=B. 1731. S. 468 die zweite Weise („C. H. D.“):



die nach seiner eigenen Angabe in „Altorf“ bekannt („dessen Orths Melodie“) war, weiter aber auch nicht gekommen ist.[1]) — Die kirchliche Melodie des vorliegenden, sowie des vorangehenden Liedes ist „Herr, ich habe mißgehandelt.“
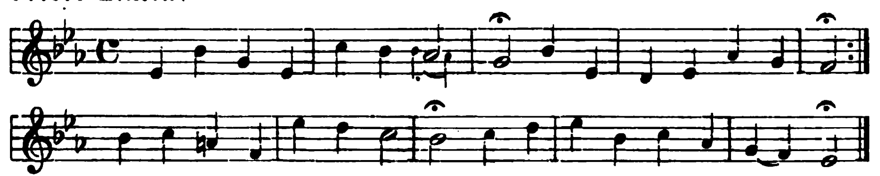
Wohlzuthun und mitzuteilen, Choral. Dem in den Gesangbüchern der rationalistischen Zeit beliebten Lied von J. L. Paulmann (1728—1807)[2]) wurden verschiedene entlehnte Weisen — es hat das Metrum „Herr, ich habe mißgehandelt“ — zugeteilt: das St. Galler G.=B. 1797. S. 410 verwies auf seine Mel. Nr. 147 „Lasset uns zum Heiland gehen“ von Johann Schmidlin, das Pfälzer G.=B. 1823. S. 329 auf „Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig“, das Preuß. Ch.=B. von Reinhard=Jensen I. 1828. Nr. 210. S. 150 übertrug die Weise „Gott, mit allen seinen Freuden“ von Rüttinger 1808, bei Umbreit, Ch.=B. 1811. Nr. 174. S. 90 und Schicht, Ch.=B. 1819. II. Nr. 566. S. 261, auf das Lied u. s. w. — Eine erste eigene Melodie brachte das G.=B. der Reform. Gemeinden in Kurpfalz 1785. Nr. 458. S. 578 in dieser mensurlosen Zeichnung:



[1]) Bei Zahn, Melodien II. Nr. 3710. S. 480 ist noch eine dritte Weise aus der St. Galler Seelen=Musik 1719. S. 400 (in dem von „Christoph Weberbeck und Sohn“ dieser Ausg. beigegebenen Anhang) beigebracht.
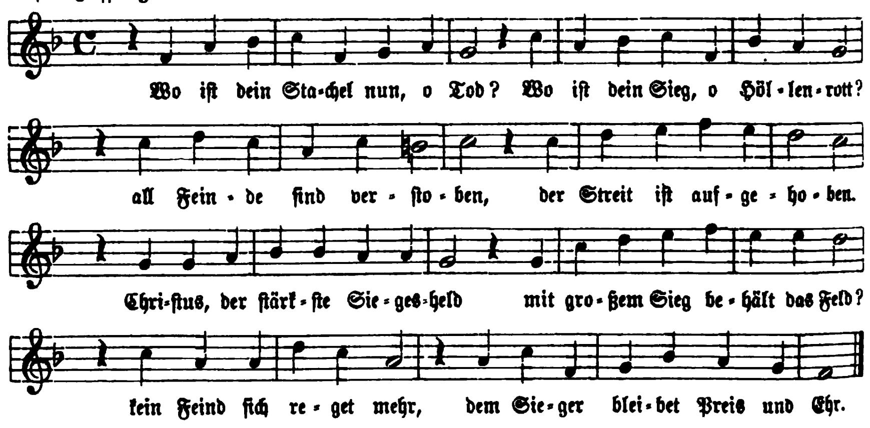
[2]) Vgl. über ihn und seine Lieder, die er als Pastor zu Braunschweig für das dortige G.=B. von 1779 lieferte, Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VI. S. 237.

sie ist jedoch, wie man sieht, nicht Original, sondern der Hamb. Weise „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ („Dir, dir, Jehovah will ich singen“) entnommen. — Eine zweite Weise von A. H. Pustkuchen in seinem Ch.-B. für Lippe-Detmold. 1810. Nr. 412 ist nicht bekannt geworden. — Die folgende dritte Melodie:
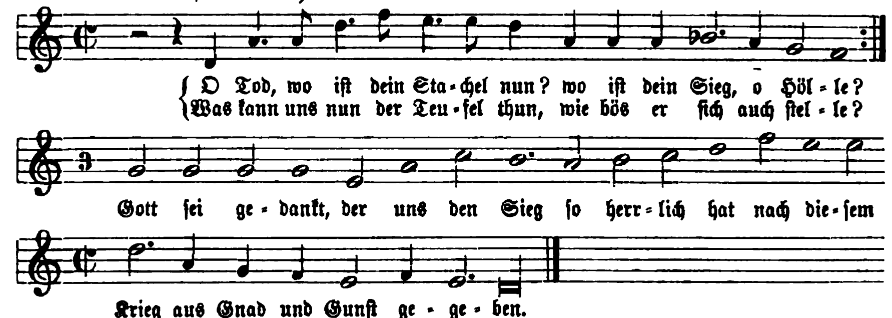


stammt aus dem „Vollst. Ch.-B. für das Dresdner G.-B.“ ꝛc. von Joh. Christoph Bauriegel, Leipzig 1835. Nr. 76; sie ist dem Herausgeber, „Schulmeister in Pulgar“, von einem „anonymen Freund des Choralgesangs übersendet“ worden und hat in andern sächsischen Ch.-BB., wie Steglich, Ch.-B. Grimma 1845 und Mooser, Taschen-Ch.-B. 1861. 1863 Aufnahme gefunden. Im Lauenb. Ch.-B. von Catenhusen 1852 ist sie auf das Lied „Preise Gott, mein ganz Gemüte“ übertragen.

Wo ist dein Stachel nun, o Tod, Choral. Dieses Lied „Auffs Osterfest“ von Georg Weissel erschien in „Ander Theil der Preussischen Fest-Lieder“. Königsberg 1644. Nr. III mit einem fünfstimmigen Tonsatz von Johann Eccard, dessen Melodie aber für den Gemeindegesang nicht geeignet war und darum auch nicht in denselben überging.[1]) Eine andere Melodie, die als Gemeindeweise des Liedes gemeint war, brachte König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 89 in dieser Fassung:



[1]) Zahn, Melodien III. Nr. 5800. S. 536 hat sie „aus dem künstlichen Tonsatz gezogen“ und allein mitgeteilt, obwohl sie nicht für sich allein, sondern nur in dem Tonsatz von Bedeutung ist.

Sie ist vermutlich von König selbst gesungen, fand aber keine Beachtung mehr, weil sie zu spät kam. An die Stelle des Weisselschen Liedes war in den Gesangbüchern längst schon eine Umarbeitung desselben „O Tod, wo ist dein Stachel nun“ getreten, welche Gesenius oder Denike für das Hannovr. G.-B. 1657. Nr. 74. S. 115—117. 1659. S. 126 gemacht hatten und die weite Verbreitung erlangt und sich bis auf die Gegenwart erhalten hat.[1]) In dieser Fassung bedarf das Lied keiner eigenen Melodie: es wird nach einer der mehr als fünfzig Weisen des Metrums „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ gesungen. Die eigene Melodie von Peter Sohren:



die dieser in seiner Ausg. der Frankf. Praxis 1668. Nr. 290[2]) und in seinem „Musik. Vorschmack“. 1683. Nr. 274. S. 356 dem Lied gab, hat daher keinen Eingang erlangt und ist neuerdings allein von dem Hermannsb. Missions-Ch.B. 1876. Nr. 545. S. 203 nochmals aufgenommen worden.

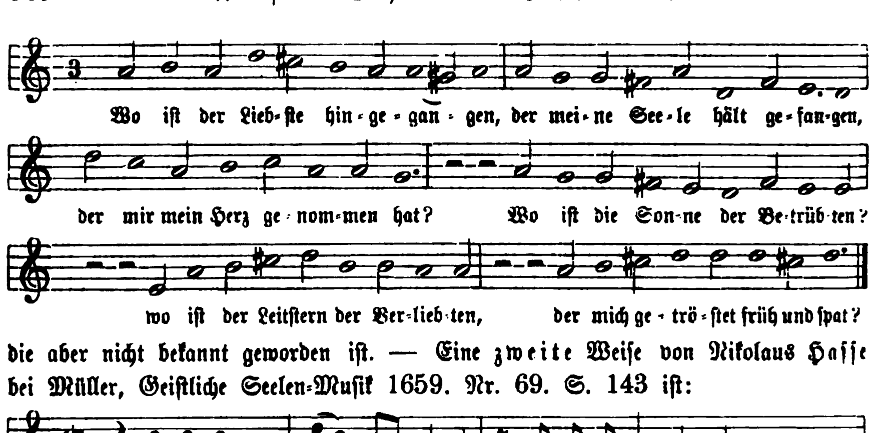
Wo ist der Liebste hingegangen, Choral. Die kirchlich giltige Weise dieses Himmelfahrtsliedes des Angelus Silesius ist „Ach Jesu, meiner Seelen Freude“ (vgl. den Art. im Nachtrag).[3]) Bei seinem Erscheinen in der Heiligen Seelen-Lust 1657. III. Buch. „Das vier und siebzigste“. S. 231 brachte es die erste eigene Melodie von Georg Joseph mit:
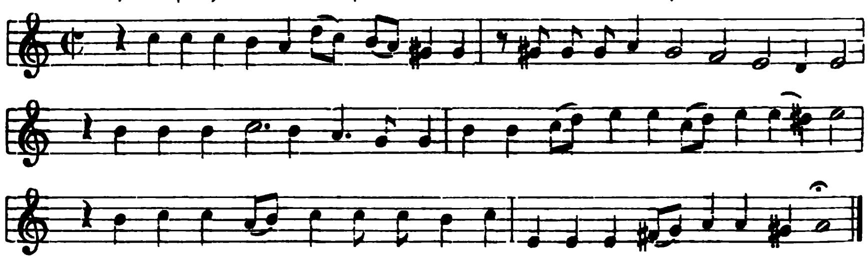
---

[1]) Vgl. über dieses Lied Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 204, wo seine Verbreitung nachgewiesen ist. Bode, Quellennachweis 1881. S. 233. Nr. 183.

[2]) Hier setzte Sohren die Chiffer „L. B.“ unter das Lied und gab dadurch zu einem Irrtum über den Verfasser Anlaß. Er meinte damit nur, das Lied sei dem „L. B.“ d. i. Lüneb. Buch, G.-B. entnommen. Vgl. Bode, a. a. O. S. 182. 183. Wetzel, Hymnop. IV. S. 20, Grischow-Kirchner, Nachricht rc. 1771. S. 4 und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. III. S. 136 meinten die Chiffer mit Lukas Backmeister auflösen zu sollen.

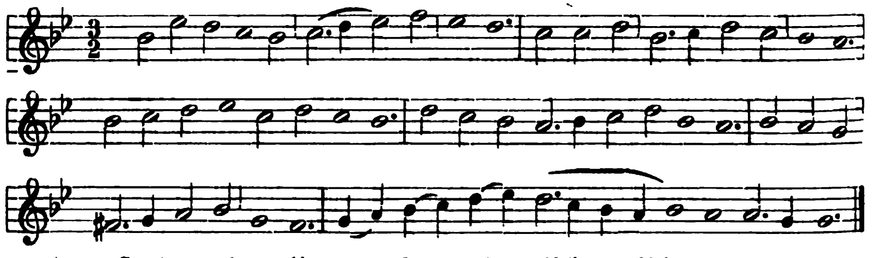
[3]) Auf sie ist das Lied im Vorstschen G.-B. von 1711. Nr. 819. S. 709 an bis 1855. Nr. 166 verwiesen. Bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 379. S. 135 ist diese Melodie ganz auf unser Lied übertragen. Im Vorst von 1711 freilich konnte die Verweisung kaum schon auf die jetzt bekannte Mel. „Ach Jesu, meiner Seelen Freude“ gehen, da diese eben erst bei Störl, Ch.-B. 1710. Nr. 203 erschienen war. Es wird also zunächst die Originalweise bei Knorr v. Rosenroth, Neuer Helikon 1684. S. 104, die durch das Darmst. G.-B. 1698 (1700. 1705). S. 90 schon bekannt war, gemeint gewesen sein.



die aber nicht bekannt geworden ist. — Eine zweite Weise von Nikolaus Hasse bei Müller, Geistliche Seelen-Musik 1659. Nr. 69. S. 143 ist:



Sie war in den Ausgaben des Müllerschen Buchs von 1668 und 1684 erhalten, auch in dem Erf. Mskr.-Ch.-B. von Kittel 1790 hat sie Zahn noch gefunden, weiter aber ist sie nicht beachtet worden. — Die dritte Melodie:
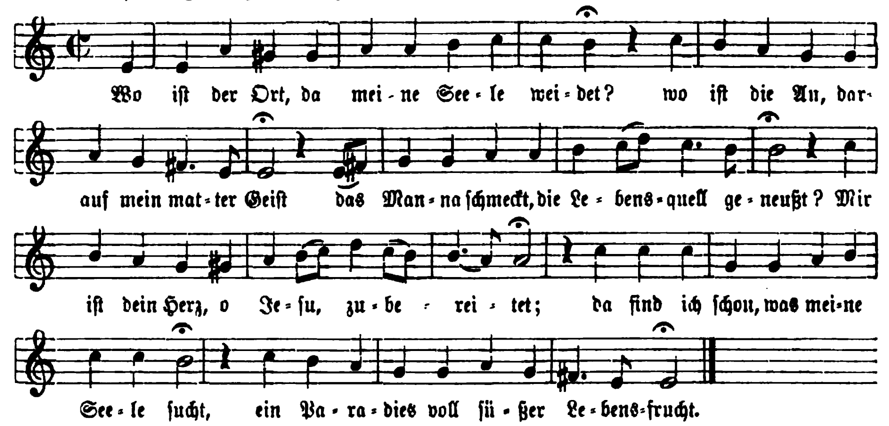


aus den „Hundert ahnmuthig- und sonderbahr geistlichen Arien ꝛc. dem Neuen (Dresdner) Gesang-Buche ꝛc. als ein Anhang beigeleget." Dresden 1694. Nr. 18 ist gleich der Originalweise Josephs ganz spurlos vorübergegangen.

Wo ist der Ort, da meine Seele weidet, Choral. Das Lied Johann Ludw. Konr. Allendorfs über „Wo euer Schatz ist, da ist auch euer Herz. Matth. 6, 21" war bei seinem Erscheinen in den „Köthnischen Liedern" (Erste Ausg. um 1733. S. 67—69; 2. Aufl. 1736. S. 230. 3. Aufl. 1740. Nr. 85. S. 235) auf die Melodie „Mein Salomo, dein freundliches Regieren" verwiesen.[1]) Für das Hannovrische G.-B. von 1740. Nr. 152 erhielt es eine

[1]) Welche Melodie freilich damit gemeint war, muß fraglich erscheinen. „Mein Sa-

eigene Melodie von dem Organisten Franz Heinrich Christoph Meyer in Hannover, die seitdem dort kirchliche Geltung hat. Sie erschien in dem von Meyer für das genannte G.-B. besorgten Melodienbüchlein 1741. Nr. 12, ist außerdem durch die Aufschrift „Nov. Mel. XII. Fr. H. M.“ in dem Mskr.-Ch.-B. des jüngeren C. L. Meyer beglaubigt, und heißt:



Sie steht in den Hannovrischen Ch.-BB. von Böttner (1800). 1817. Nr. 151. S. 95; Stolze 1834. Nr. 255. S. 180; Molck 1834—1857; Enckhausen 1846. Nr. 164. 1858. Nr. 192; Lüneb. Mel.-Buch 1864; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 694. S. 264 u. a.[1])

Wo ist der Schönste, den ich liebe, Choral. Das Lied des Angelus Silesius in der Heiligen Seelen-Lust 1657. S. 36 (I. Buch. „Das Zwölffte. Sie — die Psyche — fraget bey den Creaturen nach ihrem Allerliebsten“), hatte eine erste eigene Melodie von Georg Joseph bei sich, die aber keinen Eingang fand. Auch eine zweite Weise aus den Hundert Arien. Dresden 1694. Nr. 19 ist gänzlich unbeachtet vorübergegangen.[2]) Die dritte Melodie erschien im Darmst. G.-B. 1698 (1700. 1705). S. 241 und wurde durch das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 363. S. 555. 556. Gesamt-Ausg. 1741. Nr.

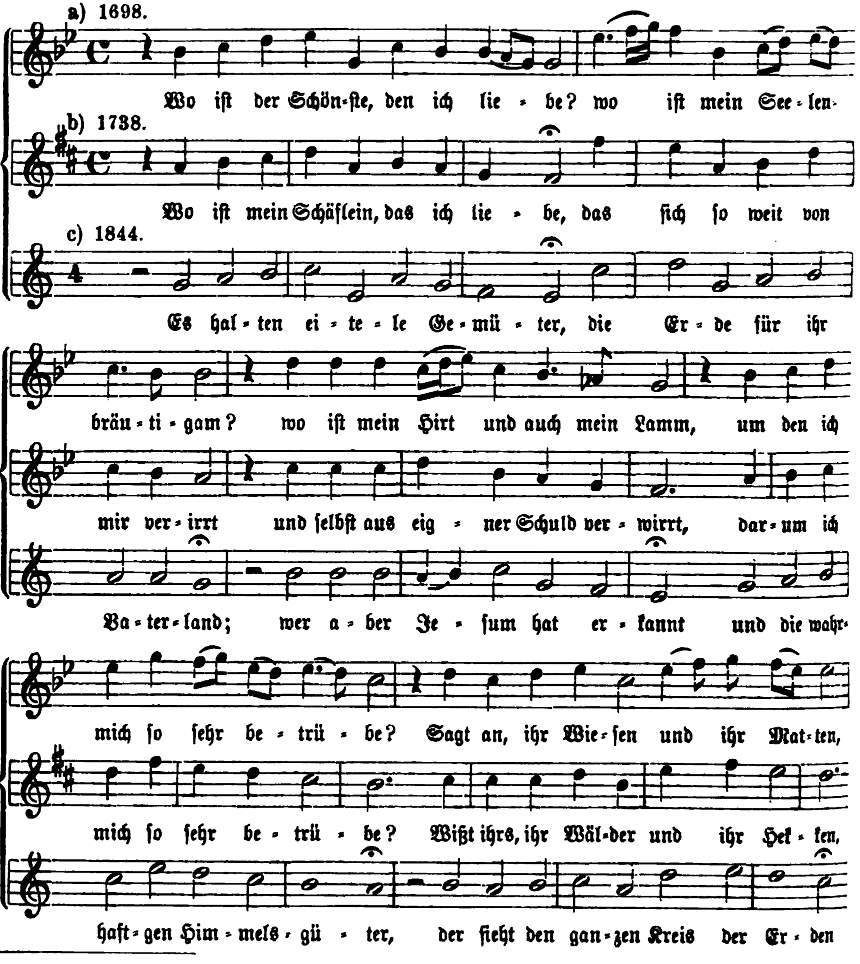
---

lomo 2c.“ war im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. S. 735 ohne eigene Weise, mit dem Hinweis auf „So ist denn nun die Hütte aufgebauet.“ Seine erste eigene Melodie von Joh. Ludw. Steiner erhielt es in dessen G.-B. I. Zürich 1723. Nr. CXCII. S. 570—573; aber sie wurde nur einmal noch bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 67. S. 90 für ein anderes Lied „Erbarmungsquell, ergieß dich auf mich Armen“ verwendet und war um 1733 wohl kaum in Köthen und Halle bekannt. Alle andern Weisen des allegierten Liedes aber sind späteren Datums.
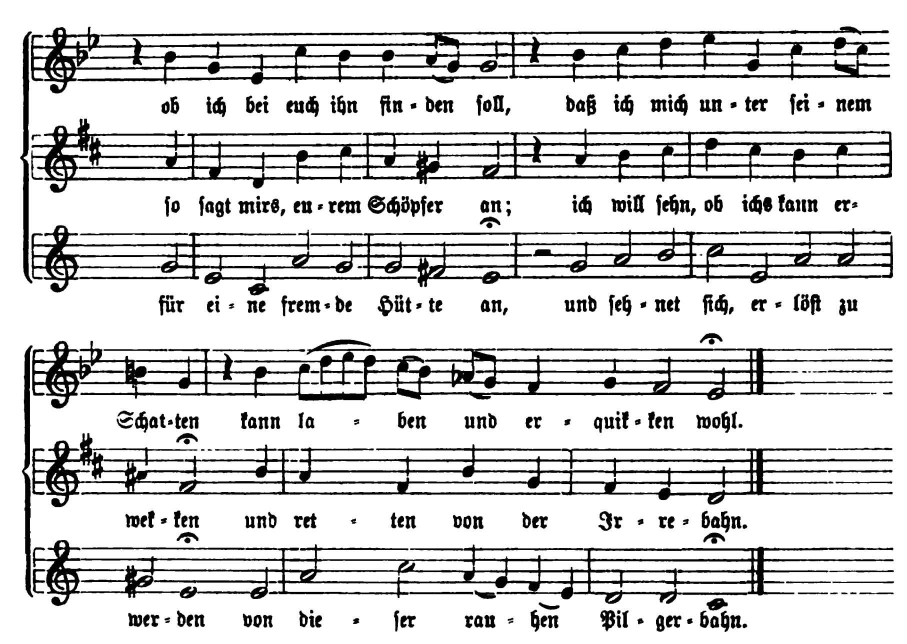
[1]) Eine zweite Weise für unser Lied von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 932. S. 411 hat bis jetzt keine Beachtung gefunden.

[2]) Man findet diese beiden ältesten Weisen unsres Liedes mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5956. 5957. S. 594. 595.

884. S. 586. 1771. Nr. 884. S. 557 bekannt. Sie ist die kirchlich giltige Weise des Liedes, aber, weil dieses für den Gemeindegesang nicht wohl geeignet erscheint, vielfach auf das andere Lied „Wo ist mein Schäflein, das ich liebe“ (vgl. den Art.) übertragen und unter diesem Namen vorkommend. Wir verzeichnen sie a) im Original;[1]) b) in der vereinfachenden Umbildung von König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 242. 243, die jetzt mehrfach in den Choralbüchern sich findet, und c) in der dem Original treu bleibenden kirchlichen Stilisierung des Württ. Ch.-B.s 1844. 1862. 1876. Nr. 153. S. 138, die gegenwärtig in Württemberg kirchliche Geltung hat:
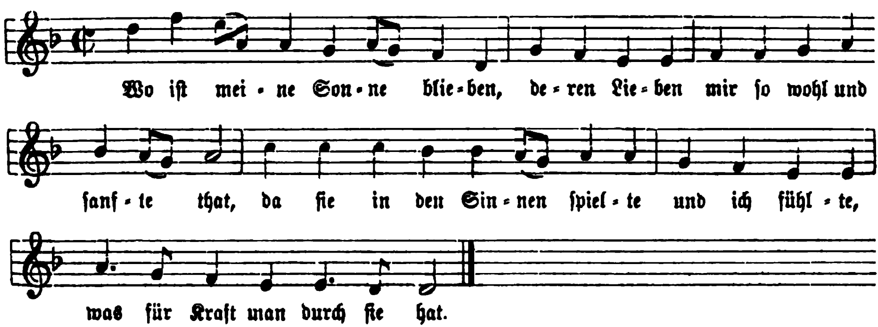


[1]) Vgl. dieses auch bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. Notenbeisp. Nr. 10. S. 4, zugleich mit dem ursprünglich der Weise unterliegenden Baß. Die Takteinteilung ist eine nicht berechtigte Zuthat v. Winterfelds.



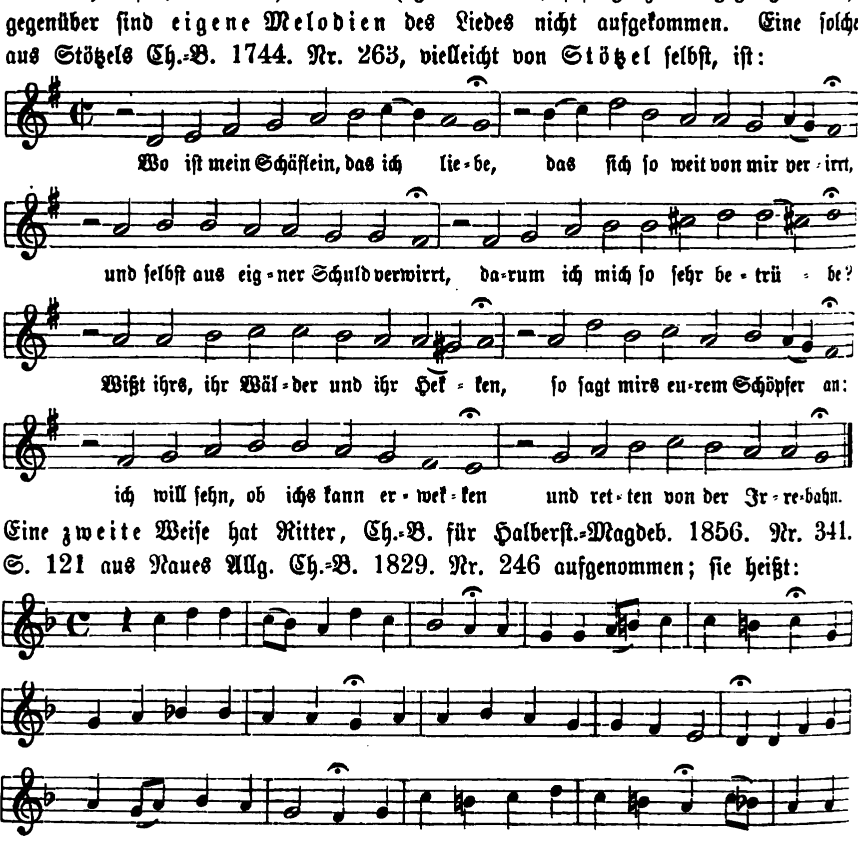
Zur Verbreitung dieser Weise führen wir weiter an: Wernigerod. G.-B. 1738 (—1766). Nr. 289. S. 278 (hier zuerst auf „Wo ist mein Schäflein ꝛc." übertragen); Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 553; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 180. S. 144. 145; Kühnau, Ch.-B. I. 1785. Nr. 171. S. 206. 207; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 564. S. 261; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 426. S. 206; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 257. S. 192. 193; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1288. S. 970; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 695. S. 264 u. s. w.

Wo ist meine Sonne blieben, Choral. Dr. Christian Friedr. Richters Abendlied erschien im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 624. S. 978. 979 mit der eigenen Melodie:
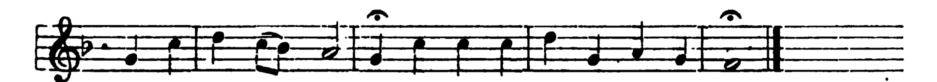


Sie wurde zwar bei Freylinghausen, Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 1531. S. 1045. 1771. Nr. 1531. S. 1001 fortgepflanzt, auch im Wernigerod. G.-B. 1738 (—1766). Nr. 790. S. 796, bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 496 und Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 351 aufgenommen, ging dann aber ab, weil man das Lied lieber nach Weisen wie „Hüter, wird die Nacht der Sünden", oder „Meine Armut macht mich schreien" sang (z. B. Revid. Porstsches G.-B. 1855. Nr. 672). Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 620. S. 286 hat sie nochmals hervorgezogen.

Wo ist mein Schäflein, das ich liebe, Choral. Auf dieses Lied der Juliane Patientia v. Schultt[1]) vom guten Hirten ist jetzt die Weise „Wo ist der Schönste, den ich liebe" (vgl. den Art.) fast ganz übergegangen. Ihr gegenüber sind eigene Melodien des Liedes nicht aufgekommen. Eine solche aus Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 263, vielleicht von Stötzel selbst, ist:
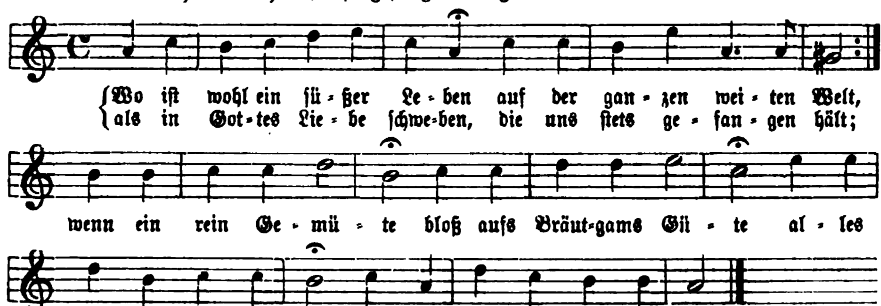


Eine zweite Weise hat Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 341. S. 121 aus Naues Allg. Ch.-B. 1829. Nr. 246 aufgenommen; sie heißt:

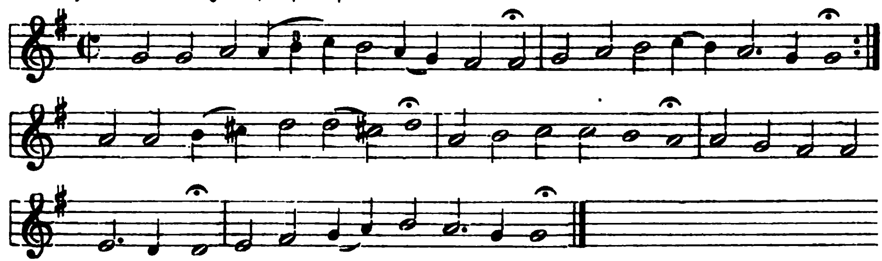
[1]) Vgl. über das Lied Wetzel, Hymnop. III. S. 127. 128. A. H. Franckes Gedächtniß- und Leichen-Predigten. 1723. S. 248. Grischow-Kirchner, Nachricht von ältern und neueren Liederverfassern. 1771. S. 45. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 418.



Wo ist wohl ein süßer Leben, Choral. Zu diesem aus der Brüdergemeinde stammenden Lied (Zahn: „G.-B. Herrnhut 1735“), das aber in deren Choralbuch 1784 nicht vorkommt, brachte König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 242 die wohl von ihm selbst gesungene eigene Melodie:



Sie ist auch jetzt noch bekannt: bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 692. S. 698. 699 (zum Lied „Löwen, laßt euch wieder finden“); Sämann, Preuß. Ch.B. 1858, und in den Pommernschen Mel.-Büchern von Rautenburg und G. Flügel 1863. — Eine zweite Weise aus Stötzels Württ. Ch.-B. 1744. Nr. 330, und vielleicht von Stötzel selbst erfunden:



ist bis jetzt unbeachtet geblieben.

Wolder, David, Prediger an der Petrikirche zu Hamburg, als welcher er 1577 erwählt worden und 1604 gestorben ist. Er hat 1598 das folgende, geschichtlich wichtige Gesangbuch herausgegeben, das für 12 Choralmelodien — und unter ihnen für „Aus meines Herzens Grunde“ (bei Wolder jedoch zu „Herzlich thut mich erfreuen“ verwendet) — die bis zur Stunde älteste bekannte gedruckte Quelle ist. Dieses Gesangbuch hat den Titel:

> New Catechismus Gesangbüchlein, Darinne Mart. Lutheri, vnd anderer Christen geistliche gesenge Durch Davidem Wolderum nach Ordnung der Heuptstücke des Catechismi fein abgetheilet, vnd mit jhren Melodeyen vnd Sum-

marien gedruckt. Zu Hamburg, Bey Theodosio Woldero. Anno Christi 1598. 38 Bogen in 8°. 12 S. Dedikation an den Christian IV. von Dänemark und an den Herzog zu Schleswig und Bischof zu Lübeck Johann Adolf: „Datum Hamburg, Anno 1597. den 19. Decembris. David Wolderus Prediger daselbst"; dann auf 570 S. die Lieder und Gesänge Nr. I bis CCL. mit 178 teils im Diskant-, teils im Baßschlüssel geschriebenen Melodien. 4 Lieder (Nr. XIII. XLVIII. LXVI und CCXVIII) von Wolder selbst. Die 12 neu auftretenden Melodien sind teils erstmalige Herübernahmen weltlicher Weisen (z. B. „Ich stund an einem Morgen"), teils Umbildungen älterer Melodien (z. B. „Vom Himmel kam der Engel Schar"), auch Umsetzungen aus Dur in Moll (z. B. „In dich hab ich gehoffet, Herr"); sie sind jetzt in Zahns Melodienwerk sämtlich neu gedruckt.[1])

Wolf, Christian Michael, Musikdirektor und Organist an der Marienstiftskirche zu Stettin, war 1709 geboren. Er hatte die genannte Stelle im Jahr 1754 inne und starb in derselben am 3. Januar 1789. Außer Klaviersonaten und „Liedern beym Klavier oder der Harfe", die gedruckt worden sind und um deren willen er zu seiner Zeit, wie Gerber sagt, „an mehreren Orten gerühmet" wurde, hat er noch „ungleich mehr für die Kirche und Kammer gesetzt", was Manuskript geblieben ist. Gedruckt wurden auch:

50 Orgelübungen in Choralvorspielen 1783. — Daraus ist ein Vorspiel zu „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" noch bei Reinbrecht, Präludienbuch (1885). II. Nr. 2 S. 3 mitgeteilt.[2])

Wolf, Ernst Friedrich, der ältere Bruder des ungleich namhafteren weimarischen Kapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf (vgl. den nächstfolgenden Art.) war vor 1730 zu Großen-Behringen unweit Gotha geboren. „Durch fleißiges Studium der Partituren großer Meister und Fuxens Gradus ad Parnassum" brachte er es soweit, daß er schon in seinem neunten Jahr „Kirchenstücke mit Doppelfugen" komponieren konnte. Nachher studierte er noch zwei Jahre beim Kapellmeister Stölzel in Gotha die Komposition und beim Konzertmeister Hühn das Violinspiel. Doch war und blieb die Orgel sein Hauptinstrument, auf dem er „bey mehreren Jahren fünfstimmige Fugen aus dem Stegreif spielte." Von etwa 1760 an war er Stadtorganist zu Kahla im Eisenbergischen, wo er 1772 starb. — Seine zahlreichen Kirchenkompositionen, Orgel- und Klavierwerke sind Manuskript geblieben; nur eine Allemande und einen Choral hat Joh. Adam Hiller in einer seiner Sammlungen veröffentlicht.

---

[1]) Vgl. über das G.-B. auch Wackernagel, Bibliographie 1855. S. 440. 441 und Zahn, Melodien VI. S. 94. Nr. 340. — Die vier Lieder von Wolder teilt Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 534—537. S. 337—339 mit.

[2]) Reinbrecht schreibt jedoch den Namen nicht wie Gerber, Altes Lex. II. S. 823 und nach ihm alle Musiklexika, sondern „C. M. Wolff", und zwar nicht nur zufällig über dessen Stück, sondern auch II. S. IV und III. S. VII ganz ebenso. Auch Schillings Lex. VI. S. 880 hat die Vornamen „Ernst Michael".

Wolf, Ernst Wilhelm, Kapellmeister zu Gotha und Komponist von außerordentlicher Fruchtbarkeit, den seine Zeit so hoch stellte, daß Gerber 1792 von ihm sagen konnte: „gehöret nicht nur unter unsere klassischen und besten Komponisten in jedwedem Fache, sondern ist auch ein Original.“ Freilich ist diese letztere Bemerkung etwas zweifelhafter Natur, und den „klassischen Komponisten“ hat die Folgezeit auch nicht bestätigt: die zahlreichen Musikwerke Wolfs sind samt und sonders längst schon vollständig vergessen. Nur in zwei Choralmelodien lebt sein Gedächtnis im Choralbuch der Brüdergemeinde noch fort. — Wolf war als der jüngere Bruder des vorigen 1735 zu Großen-Behringen geboren und hatte sich wie dieser von früh auf schon mit Musik und Komposition beschäftigt. Er besuchte von 1748 an die Gymnasien zu Eisenach und Gotha und bezog 1755 die Universität Jena, wo ihm die Direktion des Collegii musici übertragen wurde. Damit war ihm die Gelegenheit geboten, auch eigene Gesang- und Instrumentalwerke aufzuführen und dadurch seine Kenntnisse in der Musik, der er sich bald ganz zuwandte, zu fördern. Von Jena ging er noch einige Zeit nach Leipzig, und 1761 fand er Anstellung als Konzertmeister der herzoglichen Kapelle und „Musikmeister“ der jugendlichen Herzogin zu Weimar. Auf Betreiben dieser seiner Schülerin wurde Wolf sodann 1766 (nach anderer Angabe 1768) zum Weimarischen Kapellmeister ernannt und entfaltete nun die umfassende Thätigkeit als Komponist, die ihm den bedeutenden Ruf eintrug, den uns Gerber bezeugt hat. Er starb zu Weimar am 7. Dezember 1792.[1]) — Wolf hat mehr als 20 Opern, Operetten und Liederspiele geschrieben, die auch meist in Partitur oder im Klavierauszug gedruckt worden sind; ferner eine Menge Instrumentalwerke, von der Orchester-Partita und -Sinfonie im damaligen Sinne des Wortes bis herab zur kleinen Klaviersonatine. Auch sie sind zum Teil gestochen worden, insbesondere die Klavierwerke, und dies nicht nur in Weimar, Leipzig, Halle, Dresden und Breslau, sondern, wenn Gerber genau berichtet, sogar in Riga und in Lyon: ein Beweis, wie weit der gute Klang von Wolfs Namen als Komponist reichte. Ungedruckt dagegen blieben mit zwei Ausnahmen seine geistlichen Musikwerke: die ganze Reihe der „Passions-Oratorien“, „Passions-, Oster- und andern Festkantaten.“[2]) Sie führt Gerber zwar als „Kompositionen für die Kirche“ auf und sie werden auch als solche gebraucht worden sein; in Wirklichkeit aber waren sie nicht mehr kirchlich-gottesdienstliche, sondern nur geistliche Konzertmusik, und Wolf

---

[1]) Vgl. Schlichtegrolls Nekrolog für 1792. Bd. II. Joh. Friedr. Reichardt im Berl. Archiv der Zeit. 1795. II. S. 162 ff. Kochs Journal der Tonkunst 1795 I. S. 243—252.

[2]) Es werden folgende angeführt: Die letzte Stimme (? vielleicht „Stunde“?) der sterbenden Liebe am Kreuz. Ein Passions-Drama. — Der Sieg des Erlösers. Kantate von Herder. — Der leidende Erlöser. Drama. — Die letzte Stunde des sterbenden Erlösers. Drama. — Kleines Passions-Oratorium. — Passionskantate: Hier will ich bei dir stehen. — Die Erscheinung Christi. Oratorium. 1787. — Jesus in Gethsemane. Oratorium. Text von Tode 1780, komp. 1789. — Osterkantate von Tode, komp. 1789. — Drei Passionsoratorien. — Mehrere Festkantaten. — Der 100. Psalm.

bezeichnete sie darum auch lieber als „Dramen“, wie dies Rolle und andere Komponisten jener Zeit mit ihren derartigen Werken ganz ebenso gethan haben. So bleiben von Wolfs Kompositionen hier nur zu verzeichnen:[1])

1. Osterkantate. In Partitur gedruckt Leipzig 1794 in der Gräffschen Buchhandlung. Hoch-Folio. — 2. Motetten und Arien. Erste Sammlung. Halle 1787. — 3. 5 geistliche Melodien in Winters Erster Sammlung geistlicher Lieder. Leipzig 1773.[2]) — 4. die beiden Choralmelodien im Brüder-Choralbuch: Art 79c. „O Welt, sieh hier dein Leben“ (vgl. den Art. Bd. II. S. 650, wo also der Name des Komponisten nachzutragen wäre), und Art 206c. S. 164. „Herr, Zebaoth, du wahrer Gott“.[3])

Wolf, Georg Friedrich, war 1762 zu Haynrode im Schwarzburgischen geboren. Er studierte Theologie und „befand sich 1783 als Kandidat der Gottesgelahrtheit zu Göttingen“. Um 1785 aber trat er als Kapellmeister in die Dienste der Grafen von Stolberg-Wernigerode und fungierte als solcher zu Stolberg am Harz und von 1802 an zu Wernigerode. Hier starb er im Januar 1814. Wolf hat Unterrichtsbücher für Gesang, Klavierspiel und Generalbaß herausgegeben, die zum Teil mehrere Auflagen erlebten, auch ein kleines musikalisches Lexikon (Halle 1787. 1792. 1800) geschrieben. Von seinen praktischen Musikwerken (Klavierstücke und Lieder) ist hier nur anzuführen: „Sammlung von Trauer-Motetten für Singchöre“. 1786.

Wolfram, Johann Christian, Organist und Mädchenlehrer zu Goldbach bei Gotha, war im November 1766 geboren und vermutlich ein Enkel des 1731 dort verstorbenen Organisten Johann Wolfram. Nachdem er bis 1798 zu Stedten bei Kranichfeld als Lehrer und Organist gewirkt hatte, erhielt er die Stelle zu Goldbach, in der er von da an 30 Jahre lang in verdienstlicher Weise thätig war. Seit 1823 mußte ihn wegen zunehmender Taubheit seine jüngste Tochter als legale Gehilfin im Schulamte unterstützen. „Am 5. Dezember 1828, dem Bußtage, sank er in der Kirche, wo er eben seine geliebte Orgel geöffnet hatte und ein Vaterunser betete, vom Schlage gerührt tot zu Boden,“ 62 Jahr und 2 Wochen alt. Sein Nachfolger wurde ein Sohn, Heinrich Julius, der 1872 im Ruhestand fast 68 Jahre alt zu Goldbach gestorben ist.[4]) — Johann Christian Wolfram hatte sich

---

[1]) Am genauesten hat seine Werke aufgezeichnet Gerber, Altes Lex. II. S. 825—827. Neues Lex. IV. S. 605. 606. Vgl. auch Kade, Die Musikalien-Sammlung des Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses 1893 II. S. 314. 315.

[2]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 47. 48. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VI. S. 355.

[3]) Vgl. diese letztere Melodie bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7167. S. 313. Da sie schon im Handschr. Ch.-B. der Brüdergemeine von Grimm 1755 steht, so hatte Wolf um diese Zeit vielleicht in dem seinem Heimatort benachbarten Neudietendorf Beziehungen zu den Brüdern.

[4]) Die seitherigen biogr. Angaben, wie „geb. 1789“, „gest. 17. Nov. 1835 oder 1839“ bei Mendel-Reißmann, Musik. Konversf.-Lex. XI. S. 408; Wangemann, Die Orgel. 3te Ausg.

durch „mehr als zwanzigjähriges stilles Nachdenken, Beobachten und Versuchen", namentlich an den „Orgeln des Orgelmachers Hesse zu Dachwig im Erfurtischen", gründliche Kenntnisse in der Orgelkunde erworben. Er suchte dieselben zunächst in der Abhandlung „Was hat ein Landschullehrer, der zugleich Organist ist, für Kenntnisse in Rücksicht der Orgeln nötig?" im „ersten und zweyten Bändchen des Journals für Landschullehrer von Jacobi" für seine Kollegen nutzbar zu machen. Dann aber legte er sie in dem folgenden, durch seine einfach-klaren und praktisch instruktiven Auseinandersetzungen wertvollen Buch, das sich die bekannten Orgelbüchlein noch heute zum Muster nehmen könnten, nieder:

„Anleitung zur Kenntnis, Beurteilung und Erhaltung der Orgeln für Orgelspieler und alle diejenigen, welche bey Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessiert sind. Von Johann Christian Wolfram, Organist zu Goldbach bey Gotha. Mit 2 Kupfern. Gotha, bey Carl Steudel. 1815." 8°. XX und 363 Seiten. Er handelt: S. 1—43. Von der Orgel überhaupt. S. 44—167. Von den einzelnen Theilen einer Orgel. S. 168—210. Beschreibung der bekanntesten Orgelstimmen. S. 211—257. Von der Erhaltung (Conservierung) einer Orgel. S. 258—280. Über Orgelreparaturen. S. 281—307. Über Orgeldispositionen. S. 308—333. Über Erbauung neuer Orgeln, und S. 334—363. Über Revision der Orgeln.

Wolfrum, Dr. Philipp, akademischer Musikdirektor und a. o. Professor an der Universität Heidelberg, ist am 17. Dezember 1854[1]) zu Schwarzenbach am Wald bei Hof im bayrischen Kreis Oberfranken geboren. Sein Vater, der dortige Lehrer und Kantor, ein tüchtiger Musiker und namentlich Orgelspieler, hielt ihn von frühe auf an, sich die meisten der leichteren klassischen Sonaten vollständig zu eigen zu machen, und legte damit den Grund zur musikalischen Bildung des Sohnes. Um diese weiter fördern zu können, wählte dieser, obwohl er auch fürs Gymnasium vorbereitet war, den Lehrerberuf. 1868—1870 besuchte er die Präparandenschule zu Kulmbach und 1870—1872 absolvierte er das Lehrerseminar zu Altdorf, wo der Hymnologe Dr. Joh. Zahn und der Seminarlehrer (jetzt Inspektor) Helm seine Lehrer waren. Nachher wirkte er einige Zeit als Hauslehrer in Böhmen und in Bad Steben, und wurde dann als Hilfslehrer für Musik an das neugegründete Simultanseminar zu Bamberg berufen. Von hier ging er mit Urlaub des Ministeriums 1876—1878 auf die Musikschule nach München, um unter der Leitung Franz Wüllners (Chorgesang und Methodik), Karl Bärmanns (Klavier) und Joseph Rheinbergers (Kom-

---

1887. S. 101; Riemann, Musik-Lex. 4. Aufl. 1893. S. 1189 (hier ist durch einen Druckfehler aus „gest." gar „geb. 17. Nov. 1835" geworden) u. a. sind laut authentischen Mitteilungen des Hrn. Pfarrers Lerp in Goldbach aus den dortigen Kirchen- und Schulakten unrichtig.

[1]) Die hier gemachten biographischen Angaben sind authentisch. Was bei Riemann, Musiklexikon. 4. Aufl. 1893. S. 1189 mit denselben nicht übereinstimmt, ist, auch abgesehen von dem dort stehenden Druckfehler „gest." statt „geb.", unrichtig.

position und Orgel) seine musikalischen Studien zu vollenden. 1878 nach Bamberg zurückgekehrt, übernahm er den Unterricht am Seminar in Musiktheorie, Klavier, Orgel und Chorgesang trotz der hohen Schülerzahl fast ganz, konzertierte nebenbei, trat mit trefflichen Kompositionen hervor, und gründete einen Chorverein (ca. 100 Mitglieder), mit dem er in Vereinigung mit dem Seminarchor (ca. 190 Mitglieder) alljährlich die besten Werke der Chorlitteratur aufführte. 1884 wurde Wolfrum an das theologische Seminar der Universität Heidelberg auf die an demselben neu begründete Lehrstelle für Musik berufen, 1885 zum akademischen Musikdirektor und 1888 zum außerordentlichen Professor ernannt.[1]) In dieser Stellung wirkt er seitdem in ersprießlichster Weise: als Lehrer durch kirchenmusikalische und musiktheoretische Vorlesungen und Übungen, als Universitätsorganist durch Orgelvorträge und als Musikdirektor durch Aufführung der großen Chorwerke von Seb. Bachs H-moll-Messe und Matthäuspassion bis herauf zu Liszts Heil. Elisabeth und Christus mit dem von ihm und Prof. Bassermann gegründeten Bachverein und dem akademischen Gesangverein, die zusammen einen Vokalkörper von durchschnittlich 160 Stimmen darstellen, welchem jeweilen noch das Heidelberger städtische Orchester und ein Teil der Karlsruher Hofkapelle hinzutritt. Außerdem ist Wolfrum Vereinsdirigent des evangelischen Kirchengesangvereins für Baden. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

a) Kompositionen: Op. 1. Sonate Nr. 1. B-moll für Orgel. München, Aibl. — Op. 10. Sonate Nr. 2 E-dur für Orgel. Ebendas. — Op. 11. 2 geistl. Gesänge für Mchor. und Orgel. Ebendas. — Op. 14. Sonate Nr. 3. F-moll für Orgel. Ebendas. — Op. 22. Das große Halleluja von Klopstock. Für Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 25. 27. Orgelvorspiele zu Kirchenmelodien. 2 Hfte. Lahr, Schauenburg. — 57 Choralvorspiele im Badischen offiziellen Präludienbuch: „Sammlung von Vor- und Nachspielen für die Orgel. I. Teil: Vorspiele zu den einzelnen Chorälen." Lahr, Schauenburg (1885), ausgezeichnet durch originelle Erfindung und trefflich stilmäßige Faktur. — Einzelne Stücke in Kirchenchor-Sammlungen (für Bayern, und in „Geistliches und Weltliches" von Herzog). — b) Schriften: 1. Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Für Theologen und kirchliche Musiker dargestellt x. Mit musikalischen Beilagen. Leipzig 1890. Breitkopf & Härtel. 8°. XIV und 250 S. (Bd. VIII von Breitkopf & Härtels „Musikalischer Handbibliothek"). — 2. Rhythmisch. Eine hymnologische Streitschrift gegen Herrn Professor Dr. Cornill zu Königsberg. Leipz. 1894. Breitkopf & Härtel. 8°. 28 S. — 3. Aufsätze und Abhandlungen über Kirchenmusikalisches in der Protest. Kirchenztg. 1888, der Zeitschr. für prakt. Theol. 1889, der Siona, den Blättern für Hymnol. und den Monatsheften für Musikgeschichte.[2]) — 4. Zur Aufführung des „Christus, Oratorium nach Worten der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie von Franz Liszt" im Bachverein zu Heidelberg. 1895. 8°. 29 S.

---

[1]) Wenn Riemann, a. a. O. sagt: „1891 ernannte ihn die Leipziger Universität zum Dr. phil. hon. c.", so ist das nicht richtig; Wolfrum hat sich den Doktortitel in Leipzig erworben.

[2]) Wir benützen gerne hier die Gelegenheit, eine irrige Angabe zurückzunehmen, die wir im Art. „Lobe den Herren, o meine Seele" Bd. II. S. 73 gemacht haben. Nicht

Wolfrum, Karl, der jüngere Bruder des vorigen, ist am 14. August 1856 zu Schwarzenbach am Wald geboren. Auch er erhielt seine erste Schul- und musikalische Bildung vom Vater und von seinem Oheim, dem Pfarrer Seeberger in seinem Geburtsort. Von 1870—1873 wurde er in der Präparandenschule zu Kulmbach und von 1873—1875 im Seminar zu Bamberg zum Lehrer gebildet. Als solcher wirkte er von 1877 an an der genannten Schule zu Kulmbach, seit 1880 aber an der Präparandenschule zu Neustadt a. d. Aisch in Mittelfranken, wo er seit 1884 den Musikunterricht erteilt. 1888 und 1889 war er zum Behuf des Besuchs der Musikschule in München beurlaubt und vollendete hier unter Rheinbergers und Hiebers Leitung seine musikalische Ausbildung. Jetzt ist er seit 16. März 1895 königl. Seminarmusiklehrer zu Altdorf bei Nürnberg. Bereits hat er durch einige bedeutende und vielversprechende Orgelwerke als Komponist die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt; gegenwärtig arbeitet er an einem großen oratorischen Werk „Christus". — Von ihm haben wir hier anzuführen:

Op. 1. 15 Vorspiele zu Kirchenmelodien nebst einem Anhang freier Stücke für Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 2. 6 Kirchenchöre für gem. Stn. (zum Teil in der Sammlung des Bayr. Kirchengesang-Vereins gedruckt). — Op. 3. Orgelsonatine C-moll in 3 Sätzen. — Op. 4. Sonate Nr. 1 F-moll für Orgel. Leipzig, Leuckart. — Op. 5. 10 größere Vorspiele zu Kirchenmelodien insbesondere der heil. Passion und Kommunion für Orgel. 2 Hefte. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 7. 4 Gesänge für gem. Chor, teils geistlich, teils weltlich. Regensburg, Coppenrath. — Op. 8. Orgelklänge für die heiligen Festzeiten. 12 charakteristische Stücke. 2 Hfte. — Op. 12. Große Konzert-Sonate Nr. 2. C-moll für Orgel. Regensburg, Coppenrath. — Op. 15. Sonate Nr. 3. F-dur für Orgel. —

Wolkenstein, David, war 1534 zu Breslau geboren und kam später an die Universität nach Straßburg, wo er Magister wurde und als Professor Mathematik gelehrt haben soll. Nach der gewöhnlichen Angabe wäre er 1592 zu Straßburg gestorben.[1]) Er hat außer einigen für den Unterricht der Straßburger Studenten bestimmten musiktheoretischen Schriften auch vierstimmige Tonsätze über Psalmmelodien geschrieben, in denen er die Melodie bereits überwiegend in den Diskant gelegt hat.

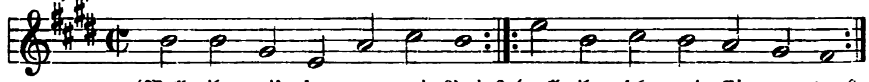
Zahn, wie dort gesagt ist, sondern Wolfrum hat Monatsh. für Musikgesch. Jahrg. XVIII. 1886. Nr. 2 S. 17—19 die älteste Quelle dieser Melodie von 1665 nachgewiesen. — Außerdem bemerken wir noch zum Art. „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" Bd. I. S. 634. 635, daß Wolfrum als „erste Quelle" dieser Melodie ein kath. böhm. Kantional von 1595. Bl. 114 aufgefunden hat. Die Weise steht dort als der „Thon: Ach, Herre Gott, mich treibt die Not" (vgl. Wackernagel, Kirchenlied V. S. 82. 83) und ist also so wenig als das Lied von Michael Prätorius. Vgl. Blätter für Hymnol. 1885. S. 154. 155.

[1]) Doch ist diese, wie die andern Angaben über Wolkenstein, unsicher. Jedenfalls ist in dem 1596 zu Straßburg erschienenen Faberschen Compendium musicae, dem Beigaben von Wolkenstein angehängt sind, keine Andeutung gemacht, daß dieser damals nicht mehr lebte. — Ein anderer, jüngerer „Johann Georg Wolckenstein von Ulm" hat 1613 die lateinische Schultragödie „Elias" von Mag. Kaspar Brülovius „vngefehr in vnser Mutterspräch gesetzt" in Straßburg drucken lassen. Vgl. Goedeke, Grundriß II. S. 554. 555. Nr. 26.

Etwa zehn unter seinen Sätzen sind über Melodien gesetzt, die, soweit bis zur Stunde bekannt ist, bei ihm erstmals auftreten und von denen Zahn daher meint, sie werden „wohl von Wolkenstein erfunden" sein. Doch sind weder seine Tonsätze weiter bekannt geworden, noch auch ist eine dieser bei ihm neu erscheinenden Melodien in den Kirchengesang gekommen. — Sein Psalmbuch ist:

„Psalmen für Kirchen vnd Schulen auf die gemeinen Melodeien syllaben weiß zu vier Stimmen gesetzt. Durch David Wolkenstein von Breßlaw. Gedruckt zu Straßburg bei Niclauß Wyriot 1583." Quarto.[1] — Es „enthält 61 der 150 Psalmen, vierstimmig, die vier Stimmen auf je zwei Seiten gedruckt, am Schluß noch das Benedictus, das Magnificat und das Nunc dimittis. Im ganzen 64 Tonsätze."[2]) —

Wollt ihr wissen, was mein Preis, Choral. Dieses Lied (nach Burg „Ruhm in Jesu Kreuze") von Mag. Johann Christoph Schwedler, das „in Schlesien der gewöhnlichste Begräbnißgesang" und neuerdings weit verbreitet ist, erschien im Hirschberger G.-B. von 1741. Von dem Hirschberger Organisten Joh. Balthasar Reimann, „Sammlung alter und neuer Melodien Evangel. Lieder." 1747. Nr. 65. S. 22 erhielt es auch seine erste eigene Melodie, die bis zur Stunde die allein in weiteren Kreisen bekannte und kirchlich giltige Weise ist.[3]) Sie heißt bei Reimann:

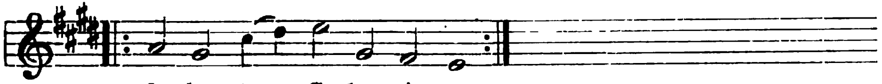


{Wollt ihr wis - sen, was mein Preis? {wollt ihr sehn mein Ei - gen - tum?
{wollt ihr ler - nen, was ich weiß? {wollt ihr hö - ren, was mein Ruhm?
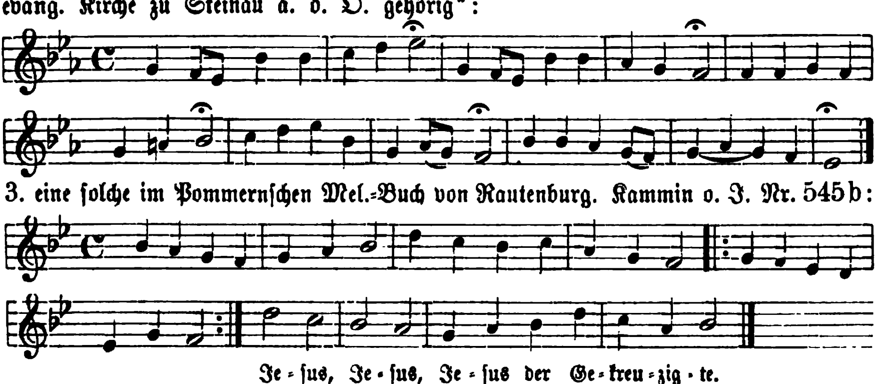
[1]) Wahrscheinlich auf Walther, Musik. Lex. 1732. S. 653 fußend, der aber ausdrücklich sagt „in teutscher Sprache", wird dieses Psalmbuch auch unter lateinischem Titel angeführt bei Gerber, Neues Lex. IV. S. 603. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 486. Mendel-Reißmann, Musik. Konvers.-Lex. XI. S. 409, auch bei Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 469 („Harmonia Psalmorum Davidis quatuor vocum. Argentoratensium apud Nicolaus Wyrioth. 1583. 4°") und Becker, Die Tonwerke des XVI. u. XVII. Jahrh. 2. Aufl. 1855. S. 59. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 343. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 209 und Zahn, Melodien VI. S. 69. 70. Nr. 246 wissen nur vom deutschen Titel.

[2]) v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 49. S. 60 hat einen der Sätze über die zweizeilige Melodie „Schau wie lieblich und gut ists" der Böhm. Br. mitgeteilt. Derselbe reicht freilich nicht aus, um v. Winterfelds Urteil: Wolkenstein sei ein „nicht eben gewandter Setzer" und sein Buch ein zwar „ehrenwerter, aber mangelhafter Versuch gewesen", zu kontrollieren. — Zehn, angeblich neue Melodien von Wolkenstein findet man bei Zahn, Melodien III. Nr. 4448. S. 78. Nr. 4455. S. 80. Nr. 4498. S. 96. Nr. 4499. S. 97. Nr. 5015. S. 267. Nr. 5737. S. 515. IV. Nr. 7651b. S. 503. Nr. 7746. S. 538. 539. Nr. 8083. S. 668 und V. Nr. 8550. S. 233 abgedruckt.

[3]) Erk, Ch.-B. 1863. S. 262 meinte von ihr zwar nur: „Vielleicht von Reimann componiert?" Allein im Register von dessen genanntem Ch.-B. hat sie das *, welches laut der Vorrede die von ihm erfundenen Melodien bezeichnet. Seine Autorschaft ist also zweifellos. Vgl. Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 267. Sächs. Ch.-B. 1883. S. 110. Zahn, Psalter und Harfe 1886. S. 203 und Melodien I. S. 498 und VI S. 335. 336.



und ihre Verbreitung erhellt aus den folgenden Nachweisen: Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 786. S. 348; Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 65. S. 47;[1]) Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 189. S. 149; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 586. S. 270; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 342. S. 121; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 428. S. 207; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 258. S. 193; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 438. S. 361; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 281. S. 233; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 260. S. 194; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 192. S. 285. 286;[2]) Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 321. S. 267; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 702. S. 266. 267; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 184. S. 48 (auch in den älteren Schles. Ch.-BB. von Hesse 1831—1856; Klipstein 1834 rc.); Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 161. S. 186; Sächs. Ch.-B. 1883. Nr. 190. S. 110; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. (1883). Nr. 337. S. 191; Ch.-B. für die Prov. Sachsen 1885. Nr. 184. S. 96. 97. 1886. Nr. 184. S. 119; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 305a. S. 203; G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 340. S. 319; Mel.-Buch für Brandenb.-Berlin 1887. Ch.-B. 1888 (Kawerau) Nr. 175. S. 110 u. v. a. — An weiteren Weisen sind für das Lied hervorgetreten, haben aber bis jetzt noch keine Bedeutung erlangt: 2. bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 322. S. 268 eine Melodie aus „Handschr. Ch.-B. vom Jahr 1783, der evang. Kirche zu Steinau a. d. O. gehörig":
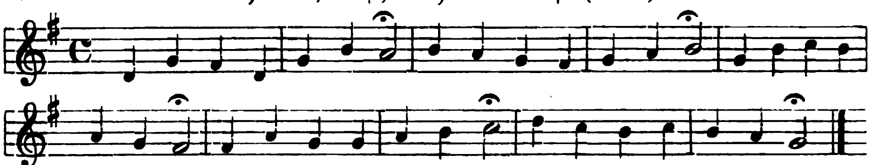


3. eine solche im Pommernschen Mel.-Buch von Rautenburg. Kammin o. J. Nr. 545b:
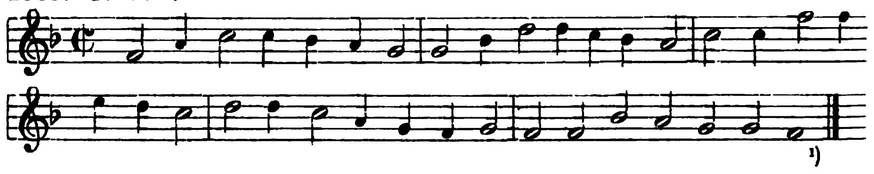
[1]) In diesen beiden Ch.-BB. steht der Name „Benj. Schmolke" so über der Melodie, als wenn er der Komponist wäre; vielleicht aber meinten beide ihn als Dichter des Liedes, und beides ist also unrichtig. — Schicht verweist das Lied auch noch auf seine eigene Weise „Herr, vernimm den Lobgesang". III. Nr. 991. S. 434.

[2]) Hier und bei Kocher 1855 ist die Melodie auf das Lied „Einer nur ist ewig wert" von Dr. Samuel Preiswerk, Prof. der Theol. und Antistes in Basel († 1871) übertragen.

4. eine von C. L. Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. (1883). Nr. 336. S. 191:



5. eine neue von Wilhelm Nelle, mitgeteilt in der Zeitschrift „Siona“. Jahrg. 1883. S. 186:
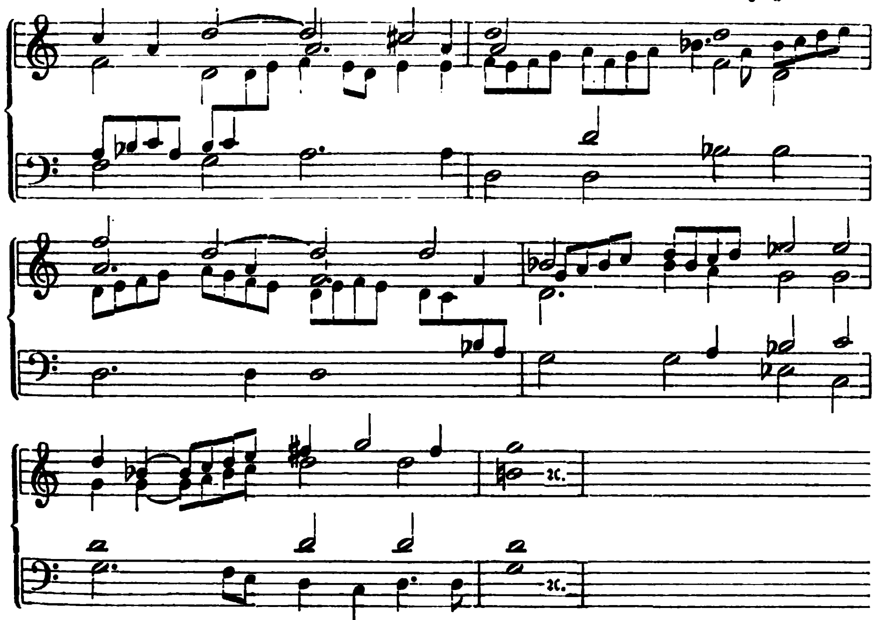


[1])

Woltz, Johann, gab 1617 als „Burger, alter Organist vnd jetzo Pfarrverwalter der H. Röm. Reichs Statt Haylbronn“, der jetzigen württembergischen Stadt Heilbronn am Neckar, ein geschichtlich wichtiges Orgeltabulaturbuch heraus, in dem er als „der letzte der Koloristen“ sich dokumentiert, von dem „man wünschen muß, er möchte der erste gewesen sein.“ Von seinen Lebensumständen ist bis jetzt nichts weiter bekannt, als was er selbst in der Dedikation seines Buches an die „Herrn Burgermeistern vnd Rath, auch Schulthaissen vnd Gericht“ der alten Reichsstadt mitgeteilt hat. Unter dem „Datum Haylbron. 1. Maij 1617“ rühmt er da die besondere Fürsorge der städtischen Obrigkeit für die Pflege der Musik in Schule und Kirche und sagt dann wörtlich: der Rath hat „Mich vnwürdigen nun vber die 40 Jahr bey solcher herrlichen Musik für einen Organisten gebraucht, vnd in meinem hohen Alter meinen Sohn zu solchem Dienst an meine statt gnädig befürdert.“ Geht man, diesen Angaben folgend, von 1617 oder 1616 „vber die 40 Jahr,“ also 41 Jahre zurück, so ergiebt sich 1575 oder 1576 als Anstellungsjahr Woltzens; derselbe mag demnach um 1550—1555 geboren sein, und zwar, da er auf den „Burger“ besondern Nachdruck legt, vermutlich in Heilbronn selbst. „Jetzo“ 1617, da er die Sinekur eines „Pfarrverwalters“, d. h. die Ökonomieverwaltung der städtischen Kirchen- und Pfründegüter inne hatte, wird er 65—67 Jahre alt gewesen sein. Wann er dann gestorben, ist nicht bekannt. Sein Tabulaturbuch hat Woltz „mit gutachten, raht vnd Hülff des Ehrenvesten, hochgelehrten Herrn Christoph Leibfriden, beeder Rechten Doctoris, Fürstl. Marggr. Bad. Rahts vnd Landtschreibers zu Rötteln, seines freundtlichen lieben Vettern“ bearbeitet. Es besteht aus drei Teilen, von denen der erste „Außerlesene Lateinische Mo-

[1]) Noch eine sechste „Mel. aus dem heimlichen Psalterspiel (19. Jahrh.)“ brachte Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 305b. S. 203; laut S. 373 ist sie von Friedr. Hommel. Vgl. auch Zahn, Melodien V. S. 487. In dieses sein Melodienwerk hat jedoch Zahn diese Weise nicht aufgenommen.

tetten vnd geistliche Gesäng" italienischer, deutscher und niederländischer „berhümbtester Componisten vnd Organisten", der zweite „schöne vnd liebliche Teutsche Geistliche Motetten vnd Gesäng von vornehmen deutschen Musicis" und der dritte originale Orgelwerke: „Fugen vnd Concert, oder wie solche die Italianer zu nennen pflegen, Canzoni alla francese" enthält. — Darin, wie Woltz in den beiden ersten Teilen seines Werkes die vielstimmigen Stücke polyphoner Vokalmusik zum Spielen „auff Orgeln, Positiff vnd andern clavirten Musicalischen Instrumenten" hergerichtet hat, zeigt er sich als „Kolorist". Wie seine Vorgänger Ammerbach, die beiden Schmid, Jakob Paix u. a. zerriß er rücksichtslos und unbarmherzig das polyphone Stimmgewebe der behandelten Stücke, nur um deren „obriste und undriste Stimmen" so nahe zusammen zu bringen, daß sie vom Spieler gegriffen werden konnten. So wenig als jene dachte er auch an eine regelmäßige Verwendung der Darstellungsmittel, die der Orgel eigentümlich sind: der verschiedenen Registermischungen erwähnt er gar nicht, des Wechsels der Manuale und der Anwendung des obligaten Pedals höchst selten und nur ganz gelegentlich und zufällig. Gleichwohl ist Woltz weiter gekommen als jene: er „colorierte" nicht mehr selbst, sondern richtete die Stücke nur so zu, „daß die Spieler, die (wie er meint) doch „ein jeder seine besondere Applikation, Coloratur vnd Mordanten" haben, ihre improvisierten Verzierungen mit Bequemlichkeit einschieben könnten." Und wo er, wie in der ersten Nummer seines Werkes, gleichsam als Muster doch eine „Colorierung" selbst ausführte, da beschränkte er sich nicht mehr auf die nichtssagende Figur, sondern wußte, wie der folgende Abschnitt aus der genannten Nummer zeigt:

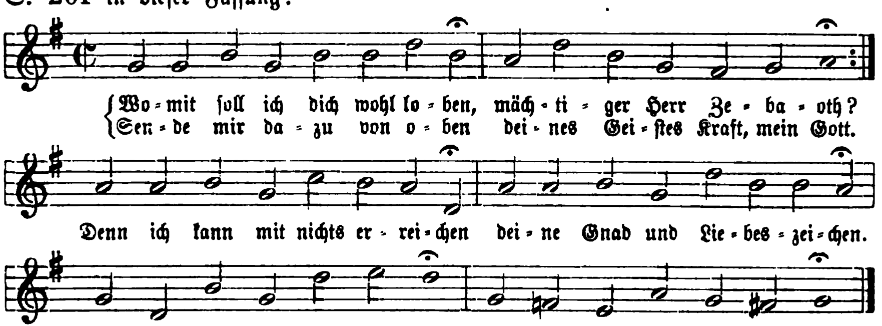


ein leidlich orgelmäßiges Stück herzustellen. Ausdrücklich bemerkte er auch, daß er namentlich in Stücken Hans Leo Haßlers die Stimmen „gantz" gelassen habe, ohne sie durch „Vbersetzen zu corrumpieren, zum besseren vermerken der kunst der Composition, wie eine Stimm in die andere so artlich vnd lieblich fugiert." Mit den originalen Orgelstücken im dritten Teil seines Buchs erbrachte Woltz überdies den wertvollen und tröstlichen Beweis, daß neben der Afterkunst der „Koloristen" doch auch noch eine wirkliche Orgelkunst fortbestand, die zunächst von italienischen und süddeutschen Meistern gepflegt wurde, um ihre eigentliche Weiterbildung in der nordischen Organistenschule zu finden, aus der schon sieben Jahre nach Woltzens Buch in Samuel Scheidts Tabulatura nova 1624 eine in der That und Wahrheit „neue Tabulatur" ans Licht trat. — Woltzens Werk hat den Titel:

Nova MVsices organicae Tabvlatvra. Das ist: Ein newe art teutscher Tabulatur, etlicher außerlesenen Latinisch: vnd Teutschen Motteten vnd Geistlichen Gesängen, auch schönen lieblichen Fugen, vnd Canzoni alla Francese, von den berhümbtesten Musicis vnd Organisten Teutsch: vnd Welsch Landen, mit 4. 5. 6. 7. 8. 10. 12. vnd mehr Stimmen componirt: Welche bey Christlichen Versammlungen, vnd sonsten insgemein zu Gottes Lob, erweck: vnd auffmunterung Gottseliger gemüter, auff Orgeln, Positiff, vnd andern clavirten Musicalischen Instrumenten nutzlich können gebraucht werden: Also mit den obristen vnd undristen volkommenen Stimmen zusammen gesetzt, daß ein jeder der Kunst zimlicher massen erfahrene, mit vndermischung der vbrigen Stimmen solche gar leicht ergreiffen mag: Durch Johann Woltzen, Burgern, alten Organisten vnd jetziger zeit Pfarrverwaltern der loblichen Reichsstatt Haylbronn. Mit Römischer Keys. Maj. freyheit. Getruckt zu Basel, durch Johann Jacob Genath, Acad. Typogr. Anno MDCXVII. — In Folio. Sign. Vorreden, Gedichte und Indices: X 1—4; XX 1—4. Erster Teil: A—O. Zweiter Teil: P—X. Dritter Teil: Y—Z und Aa—Ee. Jeder Teil mit besonderem Titel. Inhalt: Erster Teil: 85 tabulierte Gesänge von Franc. Bianchardus (2), Giov. Croce Chiozotto (5), Ludovicus Daser, Fabric. Dentici, Gregorius Eichinger (2), Christian Erbach, Noe Faignient, Melchior Franck (2), Andr. Gabrieli (10), Joh. Gabrieli (22), Joseph. Gallus, Jacob Hasler, Joh. Leo Hasler (13), Carl van der Höven, Orlando di Lasso (5), Leonh. Lechner, Luca Marentio (4), Claudio Merulo da Corregio (6), Philipp de Monte, Hannibal Stabilis (2), Ascanius Trombetti (2), Horat. Vecchi. Zweiter Teil: 53 Gesänge von Ludov. Daser (2), Melch. Franck (14), Jacob Gallus, Joh. Leo Hasler (23), Simon Lohet (2), Michael Prätorius (7), Thom. Christoph. Walliser, Chori Musici Argentinens. Magister celeberrimus (4). Dritter Teil: Nr. 1—50 Canzoni alla Francese, und zwar 1—10 di Florentio Maschera; 11—14 di Giovan Macque; 15—24 di Claudio Merulo da Corregio; 25—39 di Constanzo Antegnati; 40. 41 di Flaminio Tresti; 42—50 di Hadrian. Banchieri. Nr. 51—77 Fugae, und zwar: 51—74 von Simon Lohet, Organoedus quondam Ducalis Aulae Wurtembergicae; 75 und 77 von Adam Steigleder Ulmensis, und 76 von Carol Luisson (oder Luython).[1])

[1]) Vgl. über das Werk auch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 133—139 und

Womit soll ich dich wohl loben, Choral. Ludw. Andr. Gotters schönes und weit verbreitetes „Danklied für die Wunderwege, durch welche Gottes Liebe und Gütigkeit schon geführt hat und ferner bis zur seligen Ewigkeit führen wird“ hatte in seinen ersten Drucken[1]) die Melodie „Jesu, meines Lebens Leben“ als Singweise zugeteilt erhalten und wird nach ihr auch jetzt noch gesungen. In Württemberg, wo das Lied merkwürdigerweise schon in dem ultrarationalistischen G.-B. von 1791. Nr. 457 Gnade fand, erhielt es für dieses Buch zwei eigene Melodien, die dort seitdem im Kirchengebrauch stehen und auch einige weitere Verbreitung gefunden haben. Die erste dieser Melodien, von Justin Heinr. Knecht 1797 komponiert, erschien in dessen Württ. Ch.-B. 1799. Nr. CLXXXIX. S. 201 in dieser Fassung:



Sie wurde, ihres musikalisch armseligen Inhalts unerachtet, fortgepflanzt im Baseler G.-B. von 1809 (zu „Gieb, o Herr, daß wir die Gaben“); im Bayr. Ch.-B. von 1820. Nr. 22. S. 55; im Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 172b. S. 161 und im Hamb. Mel.-Buch 1850. — Die zweite Weise schrieb Friedrich Silcher 1822 oder 1823.[2]) Sie erschien zuerst gedruckt im Anhang seiner „Melodien aus dem Württ. Ch.-B. dreistimmig bearbeitet.“ 2tes Heft. Tübingen 1824 (Vorr. 1823), dann in den Vierst. Gesängen der evangelischen Kirche. Stuttg. 1825. Nr. 42. S. 80. 81 zu „Herzog der erlösten Sünder“[3])
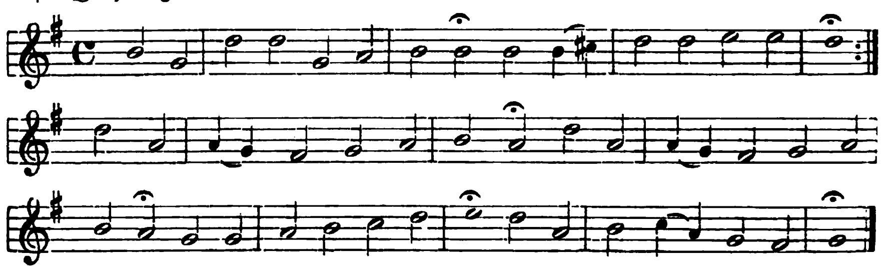
Mitteilungen aus der Bibliothek des Heilbronner Gymnasiums. II. Alter Musikschatz, geordnet und beschrieben von Edwin Mayser. Heilbronn 1893. S. 70—73.

[1]) Im G.-B. Halle bei Schütze 1697. S. 577; Goth. G.-B. 1699. S. 430; Halberst. G.-B. 1699. S. 248; Freylinghausen, G.-B. I. 1704. S. 289—291 u. s. w.

[2]) Silcher selbst hatte in seiner Gesch. des evang. Kirchengesangs 1862. S. 34. Nr. 203 die Jahreszahl „1822“ angegeben, beim ersten Druck der Mel. 1824 aber „1823“. Ehmann, sein Herausgeber, meint a. a. O. S. 38: Silcher, der sein Heft von 1824 „selber nicht mehr besaß“ habe 1862 „die Jahreszahlen ohne Zweifel aus dem Gedächtnis angegeben,“ woraus sich die „Differenz“ erkläre. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 160 hat „comp. 1823 (1822?)“.
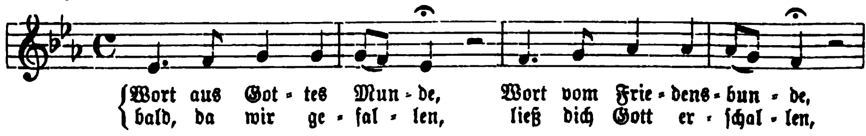
[3]) Zahn, Melodien IV. Nr. 6836. S. 195. 196 hat die Melodie unter diesem Namen aufgenommen, vermutlich weil sie in den Vierst. Gesängen von 1825 zuerst bei diesem Liede steht, wie sie denn auch das Württ. Ch.-B. 1828. S. 19 nur unter dessen Namen kennt.

und Nr. 216. S. 394. 395 zu „Womit soll ich dich wohl loben" in dieser Zeichnung:
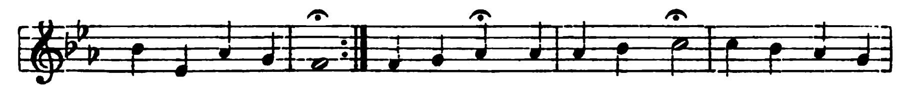


Sie ist aufgenommen im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 42. S. 19 und Mel.-Buch 1835. Nr. 97. S. 60; bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 417. S. 467. 468; im Appenz. G.-B. 1839 (zu „Wandelt glaubend rc."); Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 172a. S. 160; bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 319. S. 144 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 55. S. 51.[1])

Wort aus Gottes Munde, Choral. Die kirchliche Weise dieses jetzt ziemlich verbreiteten Liedes „Zum 3. Ostertage. Luk. 14, 36—47. Von dem Evangelio" von Heinr. Kornelius Hecker („Seckendorffische Hand-Postille". Leipzig 1730. S. 367) ist „Jesu, meine Freude". Doch ist jetzt die Parallele dieser Weise, die Melodie „Jesu, meine Liebe" (vgl. den Art. im Nachtrag) vielfach auf unser Lied übergegangen; so in den schweizerischen G.-BB. (Schaffh. 1841. 1867. S. 438 u. 508; Zürcher G.-B. 1853. S. 198; Drei Kant. G.-B. 1868. S. 221. 223; Schweiz. G.-B. 1890. S. 230), im Württ. Ch.-B. 1844—1876. Nr. 194b. S. 186, im Elberf. luth. G.-B. 1857. S. 165, im Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 50. S. 63 u. a. — Bei Goßner-Tscherlitzky, Ch.-B. 1825. Nr. 50b. S. 36 erschien als angeblich eigene Melodie des Liedes die folgende Weise von „Gratz" (also vermutlich von Joseph Grätz oder Gratz in München):
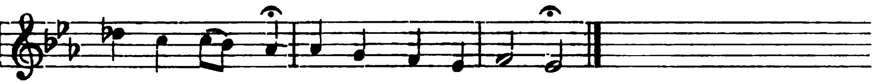


Silcher selbst a. a. O. nennt seine Melodie allein nach unsrem Lied, und mit ihm allein lebt sie in Württemberg fort. Vgl. Faißt, a. a. O. Mit ihm war sie auch der „Lieblingschoral von Ludwig Uhland", vgl. Koch-Lauxmann, Gesch. des Kirchenlieds VIII. S. 349.

[1]) Zwei weitere eigene Melodien des Liedes: 3. von Joh. Ludw. Steiner, Neues G.-B. I. Zürich 1723. Nr. LXVI. S. 182—185, abgedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6822. S. 191, und 4. von Konrad Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 320. S. 144 (S. 554 als sein Eigentum beglaubigt) sind nicht bekannt geworden.
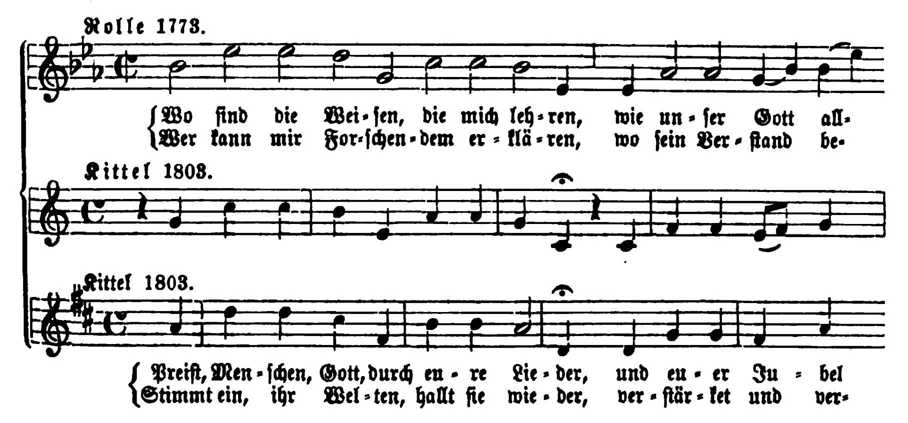


{E - van - ge - li - um, / du bist un - ser Ruhm; Got - tes Kraft, die neu uns schafft, fro - he Bot-schaft
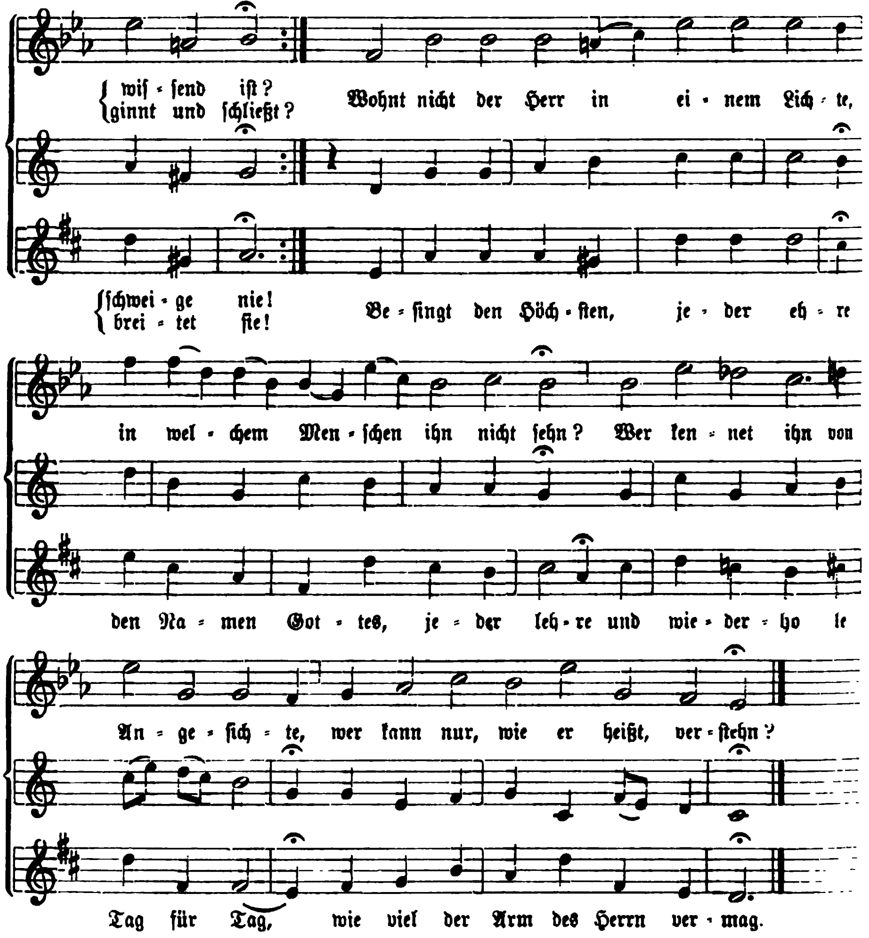


uns zum Le - ben von Gott selbst ge - ge - ben.

Auch sie ist jedoch kaum ursprünglich zu unsrem Liede gesungen worden, sondern wahrscheinlich der Sammlung kath. geistlicher Gesänge des Freiherrn v. Mastiaux. 6 Hfte. München 1812 entnommen, wo sie bei einem katholischen Text stehen wird. Übrigens ist sie für unser Lied und bei uns bis jetzt ohne jegliche Verbreitung geblieben.

Wo sind die Weisen, die mich lehren, Choral. Zu diesem Lied Dr. Balth. Münters, das in den Gesangbüchern der rationalistischen Zeit allgemein verbreitet war und nach einer der zahlreichen Weisen von „Wie groß ist des Allmächtgen Güte" gesungen wurde, erschien in der Melodien-Ausgabe von Münters „Erster Sammlung geistlicher Lieder. Mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten."[1]) Leipzig 1773. S. 41 eine eigene Melodie von Joh. Heinr. Rolle. Sie war, gleich allen Melodien dieser Sammlung, nicht für den Kirchengesang, sondern für die Hausmusik bestimmt. Aber Joh. Christian Kittel verwendete sie zu zwei Choralmelodien für sein Schleswig-Holst. Ch.-B. 1803. Nr. 154. S. 204: „Wo sind die Weisen, die mich lehren" und Nr. 122. S. 162: „Preist, Menschen, Gott durch eure Lieder." Diese drei Melodien sind:



[1]) Vgl. Becker, Choralsammlungen 1845. S. 47. 48. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VI. S. 355. 356. Zahn, Melodien VI. S. 354. 355.
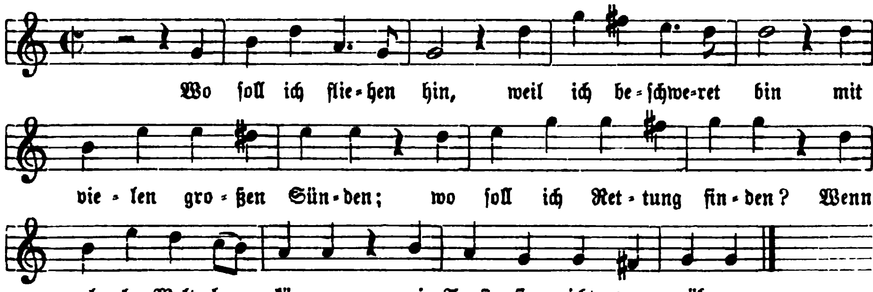


Beide Choräle bei Kittel hat Apel in seinem Schleswig-Holst. Mel.-Buch 1817 und im Ch.-B. 1832 fortgepflanzt; der zweite stand auch noch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1259. S. 536 und Hering, Allg. Ch.-B. 1825.

Wo soll ich fliehen hin, Choral. Das allgemein bekannte Bußlied — „Trostgesänglein, darinnen ein betrübtes Herz alle seine Sünden mit wahrem Glauben auf Christum leget; aus Taulero" — von Johann Heermann (Devoti Musica cordis. 1630. S. 20—23)[1]) wurde vom Dichter auf die Weise „Auf meinen lieben Gott" verwiesen, und sie ist seine kirchliche Melodie geblieben, mit der

[1]) Vgl. über das Lied Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. 1858. Nr. 18. S. 21. 22. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 414. 415. Dasselbe ist nach Taulers „Nachfolge des armen Lebens Christi" (dessen Schriften II. S. 1208) gedichtet.
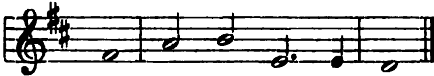
auch Seb. Bach das Lied mehrfach verwendet hat. Eine eigene Weise für dasselbe erschien in „Der bußfertige Sünder oder geistliches Handbüchlein. Nebst dazu gehörigen Psalmen und christlichen Liedern. Von dem Spaten" (d. i. Kaspar Stieler).[1]) Nürnberg 1679. Nr. 2 der 108 Lieder in folgender Fassung:



Sie ist vielleicht von Stieler, eher als von Johann Pachelbel, dem man sie zuzuschreiben geneigt war, erfunden,[2]) und mit mehrfach geändertem Anfang in den Kirchengesang gekommen. Mit der Anfangszeile:



haben sie Mich. Bach, Pachelbel und Walther benützt, mit der andern aus Witt 1715:



erscheint sie gewöhnlich in den späteren Choralbüchern. Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 282. S. 173; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 136. S. 71; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 540 („Auf meinen lieben Gott"). S. 492 („Lebt jemand so wie ich"); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 171. 1te Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 66; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741 (und zuerst in dem Mel.-Büchlein c. 1710). Nr. 798. S. 528. 1771. Nr. 798. S. 501 („Ade, du süße Welt"); Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 192. 1te Mel.; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 75b. S. 56

[1]) Zahn, Melodien II. S. 34 nennt Stieler irrtümlich „Karl v. Stieler" und sagt V. S. 434 weiter: „Von seinen sonstigen persönlichen Verhältnissen ist mir nichts bekannt geworden." Stieler war und ist aber, insbesondere um seines „Teutschen Sprachschatzes" willen, bei den Germanisten eine namhafte Persönlichkeit. Vgl. Grimms Wörterbuch I. XXII. LXXXVIII. In der fruchtbringenden Gesellschaft war er Nr. „813. Der Spate." Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 13. 227. Rudolphi, Kaspar Stieler, der Spate. Ein Lebensbild aus dem 17. Jahrh. Progr. Erfurt 1872. 4°.

[2]) v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 639 und Spitta, Bach I. S. 120. 121, die aber die älteste Quelle der Weise nicht kannten, neigten zu der Annahme von Pachelbels Autorschaft. Zahn, a. a. O. meint: „Ob etwa die Melodie von dem Verfasser des Buchs, Stieler, erfunden ist?"
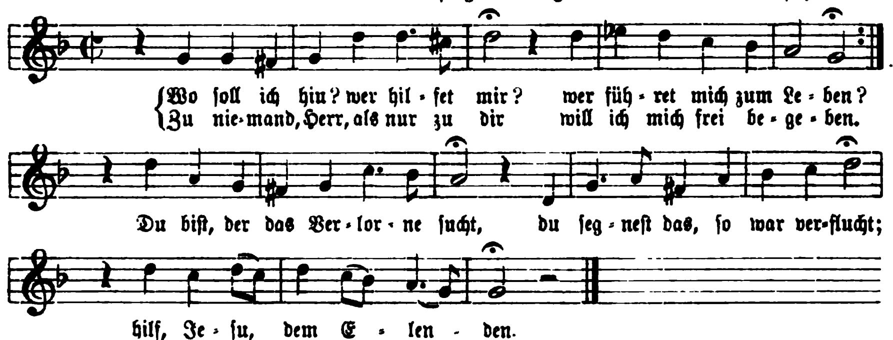
(„Die Zeit ist nunmehr nah"); Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 9. S. 4 („Wohin, mein Herz, wohin") Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 76. S. 37; Württ. Ch.-B. 1792. Nr. 70. S. 61; Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CCXLV. S. 259; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 280. S. 244. 245; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 78. S. 39; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1081. S. 466 („Lebt jemand so wie ich"); Wiegand, Kurhess. Ch.-B. 1844. Nr. 226. S. 180; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 366. S. 303; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 220. S. 197. II. 1873. Nr. 944. S. 742; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 696. S. 265; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. Nr. 338. S. 192; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 209. S. 137 u. s. w. — Schon Mich. Bach benützte unsre Melodie mit der 9. Strophe des Liedes („Dein Blut, der edle Saft") als Cantus firmus seiner fünfstimmigen Motette „Das Blut Jesu Christi"; Pachelbel schrieb über sie eine Choralfuge, und Joh. Gottfried Walther hat sie „mit besonderer Hingebung" ebenfalls für die Orgel bearbeitet.[1])

Wo soll ich fliehen hin, Choralkantate von Seb. Bach zum 19. Sonntag nach Trinitatis (vermutlich 16. Oktober 1735). Es liegt dem Werke das Kirchenlied von Joh. Heermann zu Grunde, aber nicht mit dessen eigener Melodie (vgl. den vorangehenden Art.), die wie es scheint in Leipzig nicht kirchlich giltig war, sondern mit „Auf meinen lieben Gott". Der Hauptchor, ein Orgelchoral in der von Bach vollendeten Pachelbelschen Form mit dem Cantus firmus im Sopran, verwendet die erste Strophe des Liedes. Der Inhalt der weiteren Strophen ist frei zu den madrigalischen Texten der Solostücke — Baßrecitativ und Tenorarie, Altrecitativ à tempo, mit dem von der Oboe geblasenen Choral, und Baßarie, Recitativ — verwertet. Der einfach gesetzte Schlußchoral hat die letzte Strophe „Führ auch mein Herz und Sinn" als Textunterlage. — Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Gesellschaft Jahrg. I. Nr. 5. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. I. Nr. 5. S. 115—142; der Schlußchoral außerdem in den Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 304. S. 176 und bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 10. S. 6.[2])

[1]) Mich. Bachs Motette ist mitgeteilt bei Weeber und Krauß, Sammlung leichter kirchl. Gesänge. 2tes Heft. Stuttg. 1858. Nr. 29. S. 17—21, Pachelbels Orgelstück bei v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 640. Nr. IV. — König, a. a. O. S. 172 und Müller, a. a. O. haben noch eine zweite Weise für das Lied. Aber sie ist keine eigene, sondern nur von König übertragen; sie gehört dem Lied „Auf meinen lieben Gott" zu, für das sie zuerst Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 540. 541 gebracht hat, und ist nach dem Zeugnis Bayerdörffers in seinem Schwäbisch-Haller Ch.-B. 1768 von Joh. Samuel Welter. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2166. S. 31.
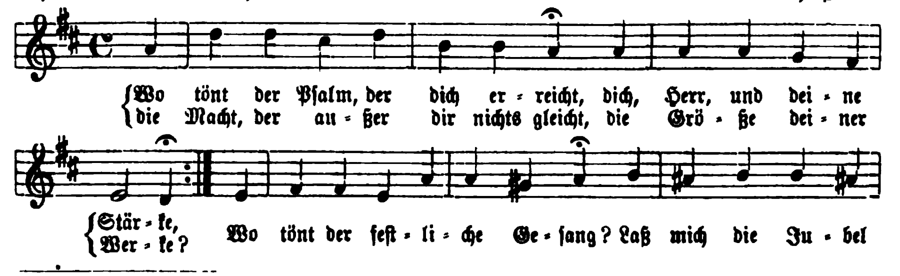
[2]) Die 9te Strophe unsres Liedes „Dein Blut der edle Saft" hat Bach mit der Weise „Auf meinen lieben Gott" auch als Schlußchoral der Kantate „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz" zum 8ten Sonntag nach Trinitatis benützt. Vgl. diesen Satz in den Choralges. a. a. O. Nr. 331. S. 190 und bei Erk, a. a. O. I. Nr. 12. S. 7.

Wo soll ich hin, wer hilfet mir, Choral. Das Lied Joachim Neanders „Der Elende, nach Erlösung sich sehnende" hatte bei seinem Erscheinen in den Bundes-Liedern 1680. S. 50—53 die folgende eigene Melodie bei sich:
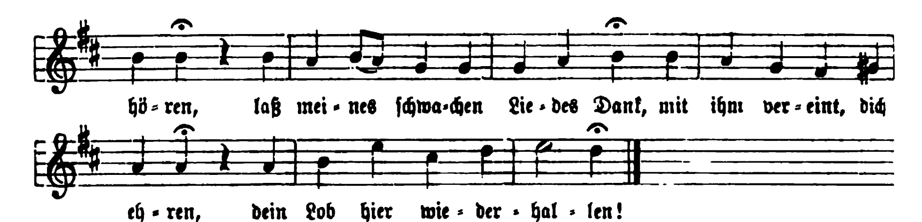


Ihre Herkunft ist nicht bekannt; vielleicht hat sie der Dichter des Liedes selbst gesungen. Sie wurde in den fünf ersten Ausgaben der Bundeslieder beibehalten, in der sechsten 1691. Nr. 14. S. 44—48 aber durch eine zweite Weise von Georg Christoph Strattner ersetzt, welche in der Anfangszeile an die Neandersche anknüpft, sonst aber nichts mit ihr gemein hat.[1]) Keine von beiden Melodien hat Eingang in den Kirchengesang erlangt. Das noch in der Gegenwart ziemlich verbreitete Lied wird nach der „Mel. Aus tieffer Noth ꝛc." gesungen, die Neander selbst neben der eigenen Weise allegiert hat.
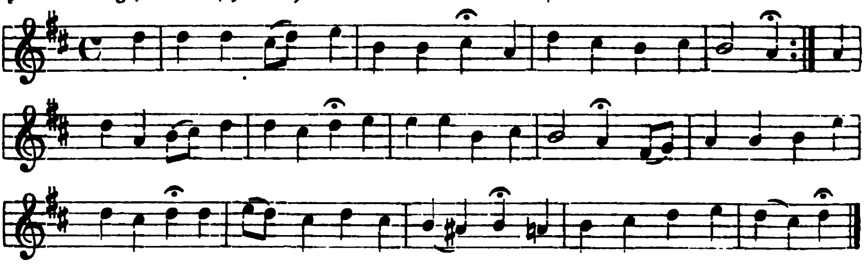
Wo tönt der Psalm, der dich erreicht, Choral. Das Lied von Dr. Joh. Andr. Cramer war in seinem hohltönenden Pathos zur rationalistischen Zeit sehr beliebt, wie dies auch eine ganze Reihe eigener Melodien beweist, die es erhalten hat. Sie sind jetzt bis auf zwei oder drei, die sich in unsre Zeit herüber gerettet haben, samt dem Liede verklungen. Einige Verbreitung hatte eine Weise von Joh. Kaspar Rüttinger, Choral-Melodien über hundert und neun Lieder des neuen Hildburghäusischen Gesangbuchs (1808). Nr. 1, welche durch ihre Aufnahme in Umbreits Ch.-B. 1811. Nr. 97. S. 49 bekannt wurde. Sie heißt:



[1]) Auch diese Strattnersche Melodie findet man jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien V. Nr. 8763. S. 371.



und findet sich bei Schicht, Ch.=B. 1819. II. Nr. 464 S. 209. III. Nr. 1224. S. 524; Hering, Allg. Ch.=B. 1825; Schneider, Ch.=B. 1829. Nr. 244. S. 110; Dresel, Ch.=B. für Lippe 1834; Geißler, Allg. Ch.B. 1836; Karow, Ch.=B. 1848; Anding, Ch.=B. 1868. Nr. 261b. S. 196; Jakob und Richter, Ch.=B. II. 1873. Nr. 1289. S. 971. 972 u. a. — Eine zweite Melodie von Joh. Heinr. Lange, Bremisches Ch.=B. 1821. Nr. 440 ist:
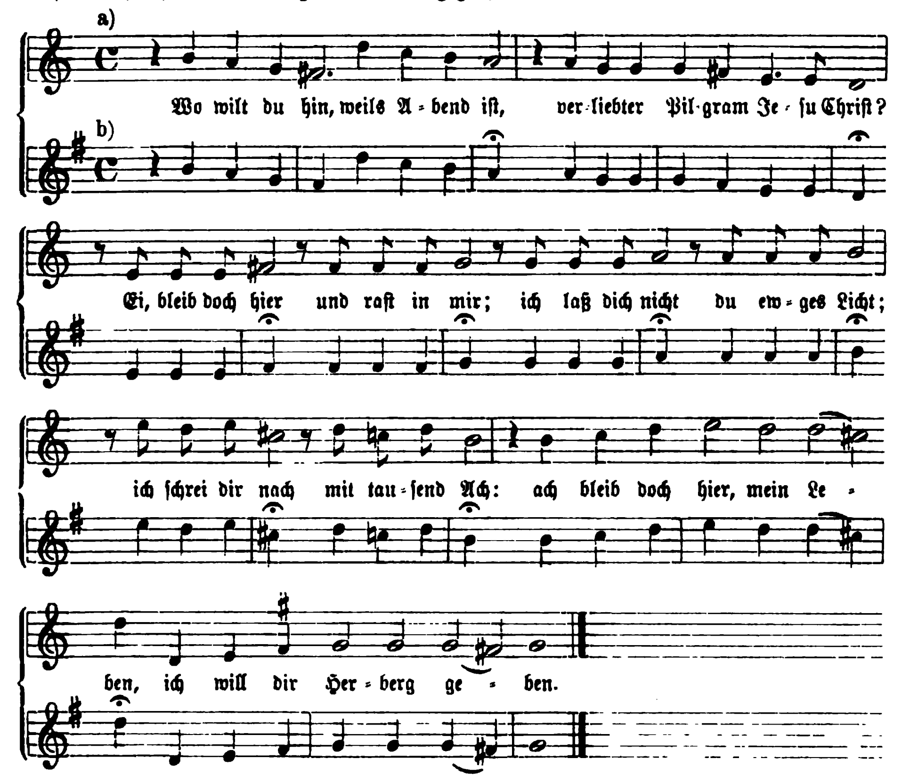


Sie steht noch im Brem. Ch.=B. von K. Reinthaler 1861, scheint demnach in Bremen noch Geltung zu haben.[1])

Wo willst du hin, weils Abend ist, Choral. Das im Porstschen G.=B. (Ausg. 1711. Nr. 831. S. 719 bis Revid. Ausg. 1855. Nr. 673) fortgepflanzte und bis auf die Gegenwart gebrachte Lied des Angelus Silesius ist ein Abendlied, wird aber „wegen der Anlehnung an Luk. 24, 29 meist unter die Osterlieder gestellt."[2]) Es erschien in der Heiligen Seelen=Lust. 1657. S. 215 (III. Buch.

[1]) Weitere Melodien des Liedes sind: 3. die von Justin Heinr. Knecht 1800, im Bayr. Ch.=B. 1820. Nr. 9. S. 20. 21; 4. die von Peter Heuschkel 1807 bei Anding, Ch.=B. 1868. Nr. 261a. S. 195; 5. die ausdrücklich mit „In eigener neuer Melodie" bezeichnete der Elberf. Christl. Gesänge 1810. Nr. 335, und 6. die von G. C. Apel in seinem Mel.=Buch 1817 und Ch.=B. 1832. Nr. 176, auch bei Schicht, Ch.=B. 1819. III. Nr. 1223. S. 523. Man findet auch sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7284—7290. S. 359—361.

[2]) Es ist nach demselben ein Osterlied „Wo willst du hin, weils Abend ist, o liebster Pilgrim Jesu Christ? Komm, laß mich so glückselig sein und kehr in meinem Herzen ein" in 5 vierzeiligen Strophen gebildet worden. Nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 415 „stammt dieses vermutlich aus dem Plönischen G.=B. von 1674." Ausg. 1687. S. 54, nach andern aus Quirsfeld Geistl. Harfen=Klang 1679. S. 296. Es hat jetzt viel weitere Verbreitung als das Angelussche Original — z. B. Altmark=Priegn. G.=B. Nr. 818; Halberst. G.=B. Nr. 180; Alt=Magdeb. G.=B. Nr. 253; Bunsens G.=B. 1833. Nr. 693. S. 413 (als Abendlied) u. s. w. — aber keine eigene Melodie, da es nach der Weise
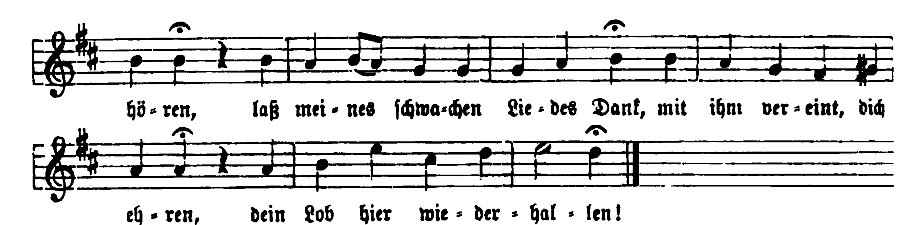
„Das Neun und sechtzigste. Sie — die Psyche — bittet, er wolle bey ihr bleiben, weils Abend worden") mit der ersten eigenen Melodie von Georg Joseph, die durch Ritter, Ch.=B. für Halberst.=Magdeb. 1856. Nr. 428b. S. 156 (in choralmäßig ausgeglichener Fassung) und Ch.=B. für Brandenb. 1859. Nr. 429. S. 207 (in der originalen Form) wieder ans Licht gezogen, und nach ihm auch bei Flügel, Mel.=Buch für Pommern 1863, Volckmar, Ch.=B. Op. 100. 1863 und Aug. Wagner, Ch.=B. Greifswald 1874. Nr. 247 [1]) aufgenommen worden ist. Diese Weise ist a) im Original, b) ausgeglichen:
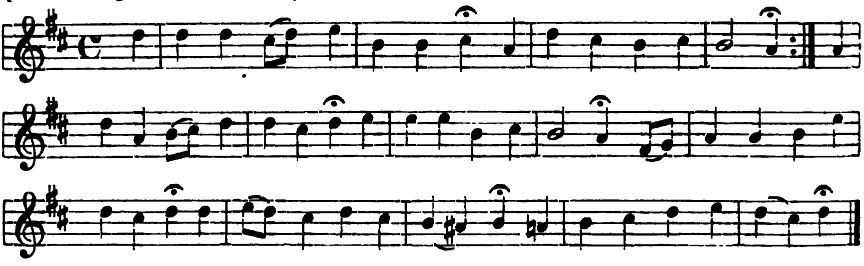


Bei der schon zwei Jahre nach seinem ersten Erscheinen erfolgenden Aufnahme des Liedes in Heinr. Müllers Geistl. Seelen=Musik 1659. Nr. 63. S. 130 erhielt es die folgende zweite Melodie von Nikolaus Hasse:

„Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" oder einer andern dieses Metrums gesungen wird.

[1]) Zahn, Melodien IV. Nr. 7732. S. 538 bringt die ausgeglichene Fassung der Josephschen Weise aus diesem Ch.=B. irrtümlicherweise als besondere Melodie unsres Liedes. Wagner hat wortgetreu die ausgeglichene Form aus Ritter 1856, nur legt er den im Original vorhandenen Einschnitt in der Mitte der ersten Zeile unberechtigterweise durch eine Fermate fest.



und findet sich bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 464 S. 209. III. Nr. 1224. S. 524; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 244. S. 110; Dresel, Ch.-B. für Lippe 1834; Geißler, Allg. Ch.B. 1836; Karow, Ch.-B. 1848; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 261b. S. 196; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1289. S. 971. 972 u. a. — Eine zweite Melodie von Joh. Heinr. Lange, Bremisches Ch.-B. 1821. Nr. 440 ist:



Sie steht noch im Brem. Ch.-B. von K. Reinthaler 1861, scheint demnach in Bremen noch Geltung zu haben.[1])
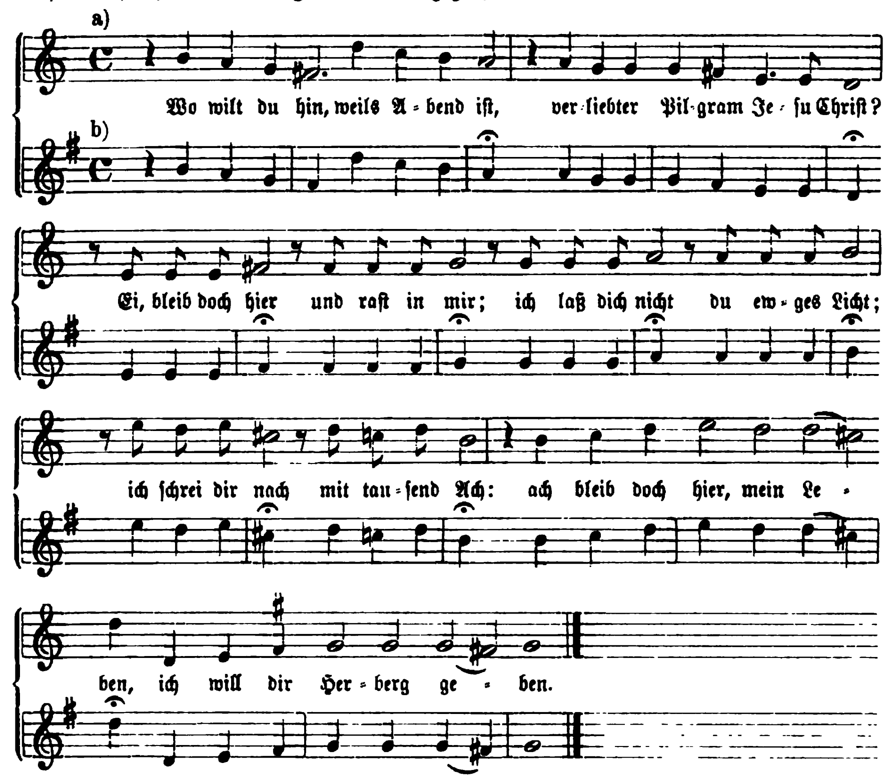
Wo willst du hin, weils Abend ist, Choral. Das im Porstschen G.-B. (Ausg. 1711. Nr. 831. S. 719 bis Revid. Ausg. 1855. Nr. 673) fortgepflanzte und bis auf die Gegenwart gebrachte Lied des Angelus Silesius ist ein Abendlied, wird aber „wegen der Anlehnung an Luk. 24, 29 meist unter die Osterlieder gestellt."[2]) Es erschien in der Heiligen Seelen-Lust. 1657. S. 215 (III. Buch.

---

[1]) Weitere Melodien des Liedes sind: 3. die von Justin Heinr. Knecht 1800, im Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 9. S. 20. 21; 4. die von Peter Heuschkel 1807 bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 261a. S. 195; 5. die ausdrücklich mit „In eigener neuer Melodie" bezeichnete der Elberf. Christl. Gesänge 1810. Nr. 335, und 6. die von G. C. Apel in seinem Mel.-Buch 1817 und Ch.-B. 1832. Nr. 176, auch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1223. S. 523. Man findet auch sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7284—7290. S. 359—361.

[2]) Es ist nach demselben ein Osterlied „Wo willst du hin, weils Abend ist, o liebster Pilgrim Jesu Christ? Komm, laß mich so glückselig sein und kehr in meinem Herzen ein" in 5 vierzeiligen Strophen gebildet worden. Nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 415 „stammt dieses vermutlich aus dem Plönischen G.-B. von 1674." Ausg. 1687. S. 54, nach andern aus Quirsfeld Geistl. Harfen-Klang 1679. S. 296. Es hat jetzt viel weitere Verbreitung als das Angelussche Original — z. B. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 818; Halberst. G.-B. Nr. 180; Alt-Magdeb. G.-B. Nr. 253; Bunsens G.-B. 1833. Nr. 693. S. 413 (als Abendlied) u. s. w. — aber keine eigene Melodie, da es nach der Weise
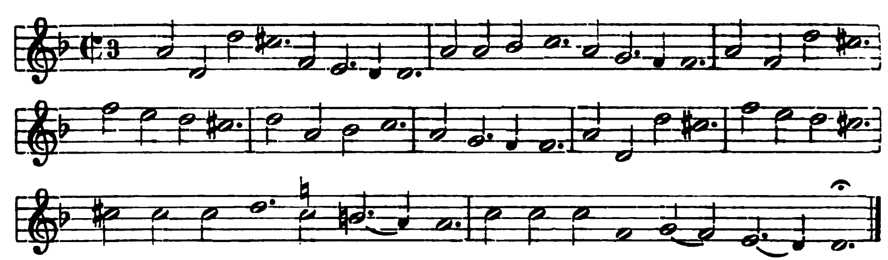
„Das Neun und sechtzigste. Sie — die Psyche — bittet, er wolle bey ihr bleiben, weils Abend worden") mit der ersten eigenen Melodie von Georg Joseph, die durch Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 428b. S. 156 (in choralmäßig ausgeglichener Fassung) und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 429. S. 207 (in der originalen Form) wieder ans Licht gezogen, und nach ihm auch bei Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863, Volckmar, Ch.-B. Op. 100. 1863 und Aug. Wagner, Ch.-B. Greifswald 1874. Nr. 247 [1]) aufgenommen worden ist. Diese Weise ist a) im Original, b) ausgeglichen:



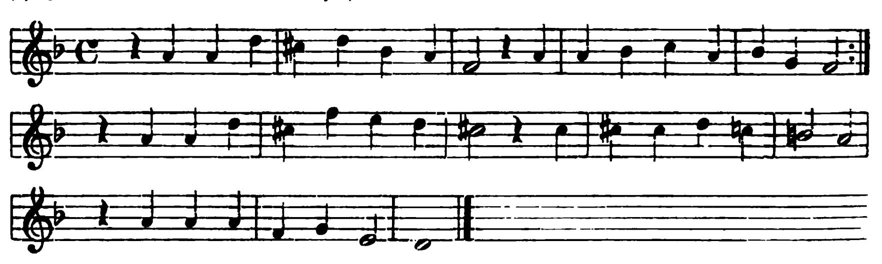
Bei der schon zwei Jahre nach seinem ersten Erscheinen erfolgenden Aufnahme des Liedes in Heinr. Müllers Geistl. Seelen-Musik 1659. Nr. 63. S. 130 erhielt es die folgende zweite Melodie von Nikolaus Hasse:

„Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" oder einer andern dieses Metrums gesungen wird.
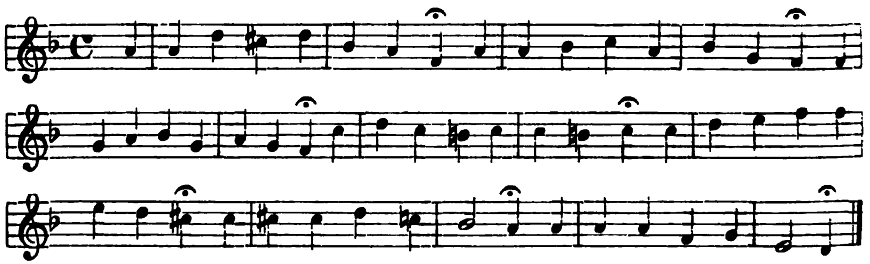
[1]) Zahn, Melodien IV. Nr. 7732. S. 533 bringt die ausgeglichene Fassung der Josephschen Weise aus diesem Ch.-B. irrtümlicherweise als besondere Melodie unsres Liedes. Wagner hat wortgetreu die ausgeglichene Form aus Ritter 1856, nur legt er den im Original vorhandenen Einschnitt in der Mitte der ersten Zeile unberechtigterweise durch eine Fermate fest.
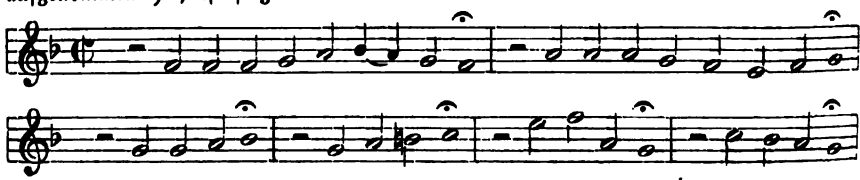


Sie ist im Original zwar nur in den Ausgaben des Müllerschen Buchs von 1668 und 1684, sowie bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 615. S. 807 (mit „Hassen“ bezeichnet) fortgepflanzt worden, in zwei Umbildungen aber auch noch heute bekannt und giltig. Die eine dieser Umbildungen in Königs Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 486 heißt:



und ist in Kühnaus Ch.-B. 2. Aufl. 1817 bis 10. Aufl. 1885 (6. Aufl. 1837. Nr. 332. S. 99) erhalten. Die zweite, sich mehr an das Original haltende choralmäßige Gestaltung der Weise brachte vor kurzem das Mel.-Buch für Berlin-Brandenb. 1887. Nr. 176 und Kawerau, Ch.-B. 1888. Nr. 176. S. 111 so:
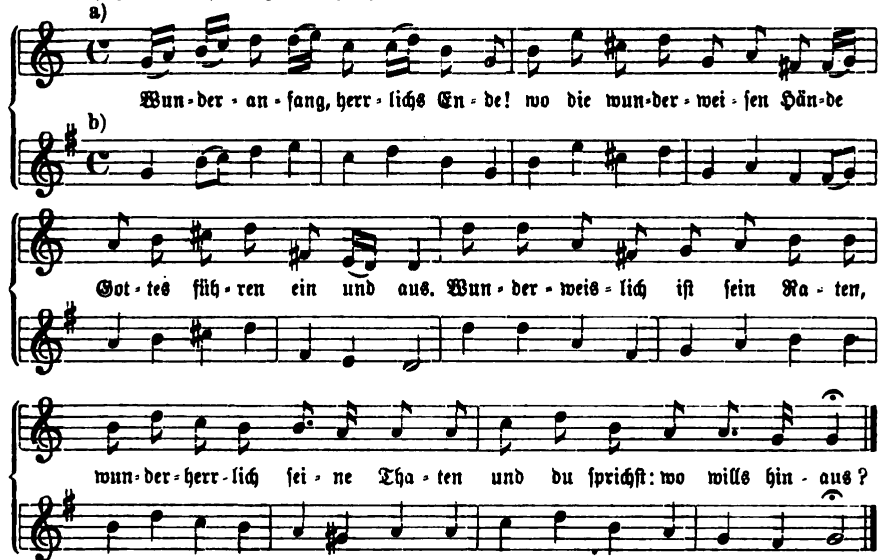


Noch eine dritte Weise aus Stötzel, Württ. Ch.-B. 1744. Nr. 392, die Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1081. S. 506 (S. 558 unrichtig mit „Störl“ bezeichnet) aufgenommen hat, ist folgende:
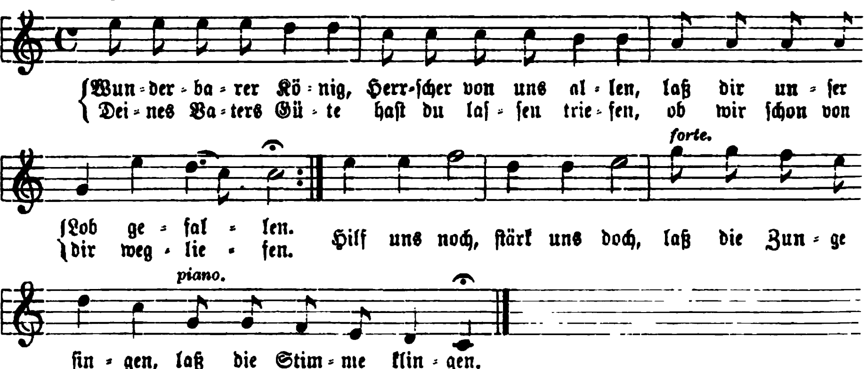




Wunderanfang, herrlichs Ende, Choral. Das weit verbreitete Lied „Von Gottes wunderbarer Regierung im Kreuz“ von Heinr. Arnold Stockfleth wird gewöhnlich nach Weisen wie „Ach, was soll ich Sünder machen“ oder „O wie selig sind die Seelen“, die bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. S. 281 für dasselbe allegiert waren, gesungen. Die eigene Melodie von Johann Löhner, welche das Lied bei seinem Erscheinen im „Poetischen Andacht-Klang von denen Blumengenossen verfaßet.“ Nürnberg 1691. Nr. 103. S. 582 mitbrachte, hat in ihrer Originalgestalt keinen Eingang gefunden. Jetzt hat sie Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 401. S. 305 wieder hervorgezogen; er hält sie für die „Grundlage“ der neuerdings verbreitetsten Weise von „Alles ist an Gottes Segen“. Unsre Weise lautet a) in der originalen Fassung Löhners, b) in der choralmäßigen Stilisierung bei Zahn:
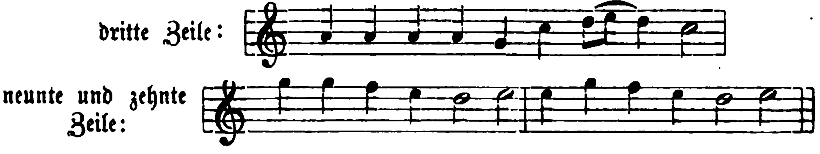


Wunderbarer König, Choral. Von den fünf eigenen Melodien, die für dieses allgemein verbreitete treffliche Loblied — „ein Original-Lob- und Danklied in gedrängtem Ausbruch tiefen Gefühls“ hat es Rud. Stier genannt —

[1] Die weiteren Melodien: 4. von Martin Schneider, Neue Geistliche Lieder. 1ter Teil. Liegnitz 1667. Nr. 4. Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 577. S. 462; 5. im Dresdner G.-B. 1694. Nr. 101; 6. von Joh. Kaspar Bachofen, Musik. Halleluja. Zürich 1727. S. 82 bis 1803. Nr. LXXXIII. S. 196. 197, sind nicht bekannt geworden. Bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7728. 7729. 7730. S. 532. 533 findet man sie mitgeteilt.
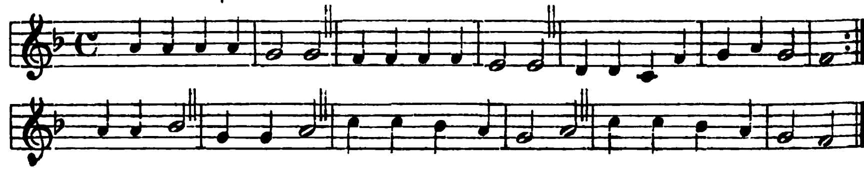
Joachim Neanders vorhanden sind, kommen drei ausschließlich in Betracht: zwei, die allgemein kirchliche Geltung erlangt haben, und eine dritte, die in beschränkterem Kreise bekannt geworden ist. Die erste und kirchlich wichtigste Weise erschien gleichzeitig mit dem Lied in den „Bundesliedern". 1680. S. 158. 3ter Druck 1686. S. 158 und 160 („Der zum Lobe des Herrn Anspornende Ps. CL, 6") in folgender Originalfassung:



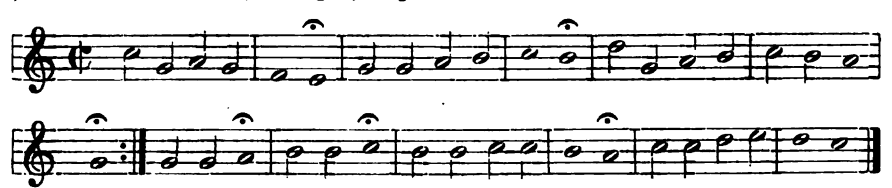
Sie wird gewöhnlich Joachim Neander selbst als Erfinder zugeschrieben, ohne daß bis jetzt ein irgend sicherer Anhalt für diese Annahme vorhanden ist. Das Darmst. G.-B. 1698. S. 472, das die Melodie zuerst aufnahm, änderte sofort die dritte, neunte und zehnte Zeile so:



und Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 501. S. 782 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1231. S. 833. 1771. Nr. 1231. S. 793), das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 674. S. 680, König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 390. 2te Mel., Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 328 und das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 195. S. 156 („Gott ist gegenwärtig") brachten diese beiden Stellen so, wie sie durch Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 170. S. 205 (6. Aufl. 1836. Nr. 333. S. 100, bis 1885), Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 38b. S. 272, Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 755. S. 336. 337 u. s. w. allgemein üblich geworden sind. Die jetzt kirchlich giltige Gestalt der Weise ist nach dem Mel.-Buch für das Militär-G.-B. 1892. Nr. 89. S. 47 diese:
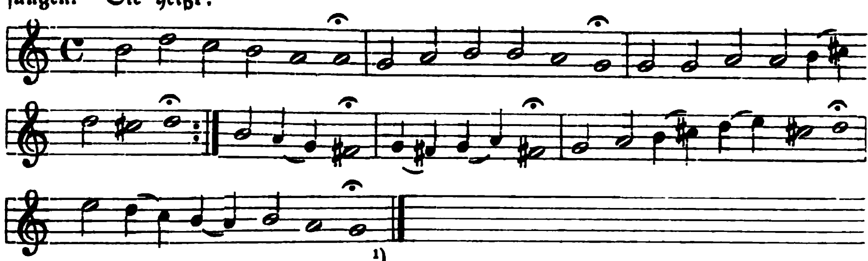


Sie steht in folgenden offiziellen Melodien- und Choralbüchern der Gegenwart: Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 195. S. 188; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 180. S. 109; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 192. S. 101; Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 122. S. 40; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 26. S. 55; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 185. S. 48; Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 100. S. 125; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 185. S. 97; Ch.-B. für Schleswig-Holst. 1886. Nr. 138. S. 174; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 274. S. 250. 251; Brandenb.-Berliner Mel.-Buch 1887 und Kawerau, Ch.-B. 1888. Nr. 177. S. 111; Ch.-B. für Kassel 1890. Nr. 160a. S. 134; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 174. S. 214. 215 („Gott ist gegenwärtig"); G.-B. für Rheinland-Westfalen 1893. Nr. 15. S. 18 u. a. — Ihr kommt an Verbreitung die zweite Melodie aus Joh. Michael Müllers Psalm- und Choralbuch 1719. Nr. 155 ungefähr gleich. Sie ist ohne Zweifel von Müller erfunden und lautet in seiner Zeichnung:
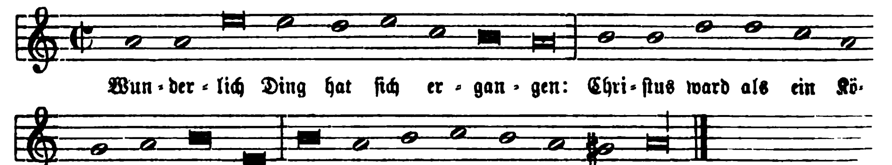


Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 394. S. 166; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 390. 1te Mel.; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 674; Portmann, Darmst. Ch.-B. 1786; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 240. S. 122; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 38a. S. 272; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 220. S. 184. 185; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 276. S. 127. II. Nr. 634. S. 291; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 255. S. 116; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 82. S. 96. 97; Raumer-Reichardt, Ch.-B. 1830. Nr. 136. S. 64; Schwenke, Hamb. Mel.-Buch 1842. 1845. Nr. 192. S. 71; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 227. S. 181; Baseler G.-B. 1854. Nr. 7. S. 7. 8; Hentschel, Ch.-B. 1859. 5. Aufl. Nr. 204. S. 122; Flügel, Mel.-Buch für Pommern 1863; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 284. S. 235; Lüneb. Mel.-Buch 1864; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 262a. S. 196. 197; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 331. S. 281; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 607. S. 227 („Unumschränkte Liebe"); Ch.-B. des Königr. Sachsen 1883. Nr. 191. S. 111; Mel.-Buch für Lippe-Detmold 1884; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Anh. Nr. 23. S. 112; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 312. S. 208; Ch.-B. für Kassel 1890. Nr. 160b. S. 134. 135; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 7. S. 11. 12 u. v. a. — Weniger allgemeinen Eingang hat die dritte Weise gefunden, obwohl sie den beiden andern an musikalisch-kirchlichem Wert gewiß nicht nachsteht. Sie erschien bei Witt, Psalmodia

sacra. 1715. Nr. 406. S. 235. 236 und ist vermutlich von Witt selbst gesungen. Sie heißt:



und findet sich weiter noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 391. 3te Mel.; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 277. S. 135; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 315; S. 177;[2]) Rinck, Darmst. Ch.-B. 1814 („Aller Welten Herrscher"); Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 484. S. 218; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 846. S. 392 („Gott allein wirkt Glauben"),[3]) und Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 193. S. 156. 157 („Gott ist gegenwärtig").[4])

Wunderlich Ding hat sich ergangen, Choral. Mit dem Lied Michael Weisses erschien in seinem G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. C.XI die folgende eigene Melodie:



Sie wurde im G.-B. der Böhm. Br. 1544. Bl. LI. 1566. Bl. 61 („Am Palmtag") ꝛc. bis 1731 erhalten. Auch das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 256a.
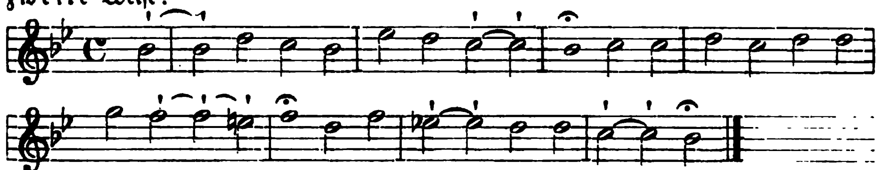
[1]) Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 343. S. 122 hat die erste Zeile dieser Melodie von Witt an die übrigen Zeilen der Neanderschen Weise angeflickt. Letztere hat sich auch im Frankfurter Ch.-B. 1867. S. 110 eine arge Ballhornierung gefallen lassen müssen, die wohl beseitigt werden dürfte.

[2]) Zahn, Melodien IV. Nr. 7860. S. 586 bringt sie irrtümlich aus Umbreit als weitere Weise des Liedes; mit Ausnahme der Durchgangsnoten, die Umbreit beseitigt hat, stimmt sie aber wörtlich mit Witt, dessen Fassung Zahn unmittelbar vorher unter Nr. 7857. S. 585 hat.

[3]) Dieses sonst nicht bekannte Lied ist in Knapps Liederschatz. 2te Ausg. 1850. Nr. 1326. S. 593 anonym gelassen und nur mit: „Sammlung von Volkening" (also wohl die „Kleine Missionsharfe") bezeichnet.
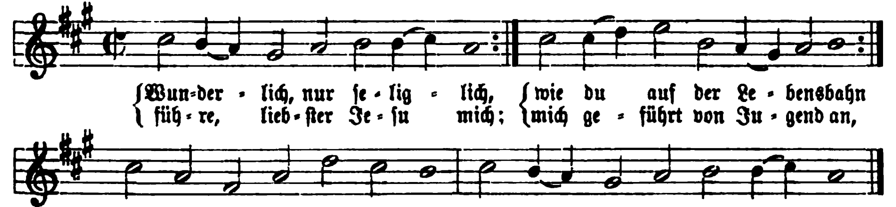
[4]) Die weiteren Melodien sind: 4. die von Georg Christoph Strattner in den „Bundesliedern" von 1691 an. 1700. Nr. 41. S. 132—135, und 5. die von Joh. Balthasar Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 141, die aber keinen Eingang gefunden haben. Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7856 und 7859. S. 584. 585.

S. 200 (Ausg. 1820. S. 302), v. Tucher, Schatz II. Nr. 12. S. 5 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 109. S. 49 haben sie aufgenommen. — Das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 256b. S. 200 (1820. S. 302. 303) brachte noch die zweite Weise:
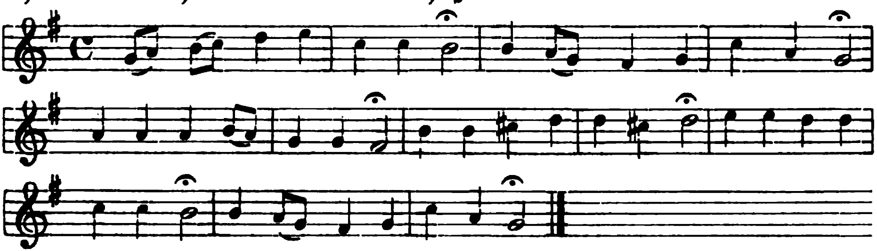


die mit dem * der „ganz neuen Melodien" bezeichnet, also wohl von Christian Gregor erfunden ist.

Wunderlich, nur seliglich, Choral. Dieses in Schlesien bekannte Lied steht z. B. im Burgschen G.-B. 1744. 1761. Nr. 1513. S. 914 anonym.[1]) Es erhielt die erste eigene Melodie von Balth. Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 184:
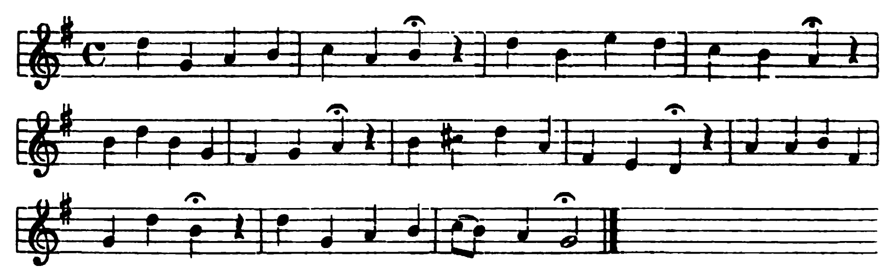


welche bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 351. S. 300 erhalten ist. — Eine zweite, nicht weiter bekannt gewordene Weise aus dem schlesischen Mskr.-Ch.-B. von Gebhard. 1782. Nr. 503 heißt:



Bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 352. S. 300 steht noch die folgende dritte Melodie:

---

[1]) Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 300, und wahrscheinlich ihnen folgend auch Zahn, Melodien II. S. 385, nennen „J. Weißenborn" als Verfasser. Aber im Burgschen G.-B. steht a. a. O. „Dr. Joh. Weißenborn" unter dem vorangehenden Lied „Wunderlich ist Gottes Schicken", und dieses allein schreibt auch Wetzel, Hymnop. III. S. 406. 407 Weißenborn als Verfasser zu, vom unsrigen weiß er nichts. Es dürfte also die obige Angabe auf einer Verwechslung beruhen.



welche mit „Neu (E. R.)“ überschrieben, also von dem Mitherausgeber des Choralbuchs, dem ehmaligen Musikdirektor Ernst Richter am Lehrerseminar zu Steinau a. d. O. komponiert ist.

Z.

Zabel, Gottfried Wilhelm, „ein braver Orgel- und Instrumentenmacher, schon seit länger als 1792 zu Tangermünde bei Stendal“ (in der Altmark). Er war „ein Lehrling des berühmten Hildebrand,[1]) vormals in Dresden.“ Von Zabels Orgelwerken weiß Gerber nur den 1803 ausgeführten Erneuerungsbau der Orgel in der Hauptkirche zu Stendal mit 32 kl. Stn. anzuführen, der so gelungen sei, „daß sie mit einem Werke von 5000 Thlrn. wetteifern“ könne. Sonst waren „besonders Zabels Klaviere geschätzt und wurden unter die besten der Zeit gezählt.“[2])

Zachariä, Johann Friedrich Ludwig, der Nachfolger Rolles als städtischer und Kirchenmusikdirektor zu Magdeburg, ist nur aus der kurzen Notiz Gerbers[3]) noch bekannt. Danach soll er diese ansehnliche Stelle „seit 1785“ (wohl richtiger seit 1786)[4]) inne gehabt und „manches beträchtliche Werk für die Kirche geschrieben“ haben. Doch konnte Gerber nur eine „Kirchenmusik, welche bey der Einweihung der neuen Orgel in der St. Katharinenkirche am 2. Sept. 1798 zu Magdeburg vor-

---

[1]) Also wohl des jüngeren Joh. Gottfried Hildebrand, des Erbauers der Michaelisorgel zu Hamburg, „der um 1770 in Berlin wohnte.“ Vgl. Bd. I. S. 595. 596.

[2]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 621.

[3]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 624. Diese Notiz wiederholen Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 504 und Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 427, ohne Genaueres beizubringen. Schilling und Bernsdorf erwähnen Zachariä gar nicht; auch in Hofmeisters Handbuch der musik. Litteratur sind Werke von ihm nicht verzeichnet.

[4]) Rolle war erst am 29. Dezember 1785 gestorben; Zachariä könnte also von 1785, oder gar „1783“ (wie bei Mendel-Reißmann, a. a. O. vielleicht als Druckfehler steht) an, nur als Stellvertreter inne gehabt haben, wovon jedoch in den Nachrichten über Rolle, der unerwartet schnell an einem Schlaganfall starb, nichts erwähnt wird.

und nachmittags aufgeführt worden ist," namhaft machen. Sonst wird Zachariä noch als Lehrer mancher älteren Musiker genannt. Er starb 1807 zu Magdeburg.

Zachau, Friedrich Wilhelm, der zu seiner Zeit als Künstler und vielleicht mehr noch als tüchtiger Lehrer seiner Kunst in großem Ansehen stehende Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, dessen bleibender Ehrentitel der ist, Händels Lehrer gewesen zu sein, war am 19. November 1663 zu Leipzig geboren. Hier war sein Vater Stadtmusikus oder Stadtpfeifer und kam nachgehends in gleicher Eigenschaft nach Eilenburg.[1]) Der Sohn erlernte neben „Abwartung der Schule sowohl die Organisten- als die Stadt-Pfeiffer-Kunst," und zwar „ex fundamento", wie Walther ausdrücklich bemerkt hat. 1684 folgte er, 21 Jahre alt, der Berufung als Organist an die Liebfrauenkirche (oder Marktkirche) zu Halle und hatte diese Stelle dann lebenslang „mit großem Ruhm" inne. Am 24. Oktober 1693 verheiratete er sich, und da er damit zum Meister in der „Profession der Musik" geworden war, konnte er nun auch Lehrlinge annehmen. Wann er seinen größten Schüler, Händel, erhalten hat, ist nicht mehr sicher festzustellen: nach der einen Annahme schon 1693, da derselbe 8—9 Jahre alt war; nach der andern, wahrscheinlicheren aber etwas später, im Winter 1695/1696.[2]) Vermutlich dauerte die

[1]) Um diese Zeit lebten auch in Lübeck zwei Musiker des Namens Zachau, und dies nicht nur „angeblich", wie Chrysander, Händel I. S. 23 will, sondern wirklich, wie Stiehl, Lübeckisches Tonkünstler-Lex. 1887. S. 19 und Musikgesch. der Stadt Lübeck 1891. S. 22. 27 nachweist. Es waren dies: „Zachau (Zachov), Johann Adam, Ratsmusiker um die Mitte des 17. Jahrh., gest. 1717", und „Petrus Zachov, Musicus & Cornicen Senatorius Lubicensis," ein Schüler Johann Theiles, den Mattheson, Critica Musica. 1722. II. S. 57 erwähnt, dessen Namen Moller, Cimbria literata. Havniae 1744. I. S. 748 in vorstehender latinisierter Form überliefert und von dem Stiehl, a. a. O. noch beigebracht hat, daß ihn der Lübecker Rat „1672 erwählt" habe. 1683 und 1693 sind von ihm Instrumentalmusik-Werke gedruckt erschienen. Hawkins, A General History of Music 1776. IV. S. 233. 234 hielt ihn, der ihm allein aus Mattheson ohne Vornamen bekannt war, für ein und dieselbe Person mit unserm Zachau. Das war aber nach den obigen Angaben ein Irrtum. Chrysander, a. a. O. seinerseits hat aus der Namensform bei Moller geschlossen: „Also nicht Zachau, sondern Zachou, mithin auch kein Bruder." Aber dieser Schluß ist kaum zwingend: ältere Brüder unsres Zachau, vielleicht auch jüngere Brüder seines Vaters können die Lübecker Zachaus doch gewesen sein, oder wenigstens derselben, vielleicht schon alten Stadtpfeiferfamilie zugehört haben.

[2]) Die erstere Annahme stützt sich auf Mainwaring, Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel. London 1760, der die bekannte Reise nach Weißenfels in Händels siebentes Jahr verlegt. „Bald nach der Zurückkunft von Weißenfels", soll ihn dann der Vater zu Zachau gebracht haben. Darum sagt z. B. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 203 von diesem: „seit 1693 unterrichtete er den jungen Händel." Aber Chrysander, Händel I. S. 16. 17 erklärt Mainwarings Angabe für „eine willkürliche Annahme" und meint: „zu den weiteren Erlebnissen der Weißenfelser Reise paßt es besser, wenn wir uns den Knaben etwas älter denken," ohne jedoch einen Zeitpunkt zu bestimmen. Dagegen sagt er dann in der Allg. deutschen Biogr. XII. S. 777. 778 sub voc. „Händel", dieser sei Zachaus Schüler geworden, „als er gegen 11 Jahre alt war."

Lehrzeit bis 1702, da Händel am 10. Februar als Stud. juris an der Universität seiner Vaterstadt inskribiert und am 13. März zum Organisten an der reformierten Schloß- oder Domkirche ernannt wurde. Die älteren, namentlich die englischen biographischen Schriftsteller über Händel haben dem Unterricht Zachaus eine hohe und nicht selten übertriebene Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Händels beigelegt.[1]) Sein bedeutendster neuerer Biograph Chrysander dagegen neigt zum andern Extrem: er wertet den Nutzen der Unterweisung Zachaus und dessen Bedeutung als Musiker überhaupt möglichst niedrig, um „den ältesten und besten Lehrmeister" Händels, seinen Genius, glänzender ins Licht stellen zu können. Allerdings geht aus den auf uns gekommenen Kompositionen Zachaus hervor, daß er kein schöpferischer Tonsetzer ersten Ranges, vielmehr nur ein Durchschnittsmusiker gewesen ist. Seine Kirchenkantaten sind weder besser noch schlechter als alle die zahllosen Werke der Gattung, die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und bis um 1710 geschaffen wurden und die samt und sonders die Merkmale jener Übergangszeit an sich tragen, da fest ausgeprägte, große Vokalformen sich erst herausbildeten. Auch in seinen Orgelwerken reichte Zachau an seine bedeutenden Zeitgenossen Buxtehude und Pachelbel nicht entfernt hinan; auch in ihnen kam er über den mittleren Standpunkt der älteren thüringischen Meister nicht eben weit hinaus. Eine Eigenschaft aber, die für den jungen Händel zunächst die wichtigste war, hat Zachau besessen: von Grund aus hat er das „Handwerk", das, was man damals den Generalbaß nannte, verstanden, und mit bedeutendem Lehrgeschick hat er seinem Schüler dieses „Handwerk", die volle Sicherheit der technischen Arbeit vermittelt, wie dies als felsenfest stehende und zur andern Natur gewordene Grundlage eben auch für einen Genius wie der Händels notwendig war, wenn er später den hohen Flug sollte nehmen können, den er in Wirklichkeit genommen hat. Es kam doch „vom Zachau" (wie Mattheson gemeint hat) und von seinem Unterricht, wenn Händel schon als Knabe im Herbst 1696 zu Berlin und später in England namentlich um seiner wunderbaren Kunst des Generalbaßspielens (d. h. nach einem bezifferten Baß künstlerisch eine Begleitung ausführen) willen bewundert wurde.[2]) Auch die souveräne Beherrschung der Kom-

---

[1]) „Als Mainwaring Händels Verdienste abschätzte und ihn in den Chören mit Instrumentalbegleitung, überhaupt in der vollstimmigen Kirchenmusik über alle erhaben nannte, fügte sein Übersetzer Mattheson, Händels Lebensbeschreibung. Hamb. 1761. S. 129 hinzu: „Dieses hat seine Richtigkeit; es rührte aber alles vom Zachau und vom Orgelschlagen her."" Vgl. Chrysander, Händel. I. S. 21.

[2]) Chrysander, a. a. O. III. 1. S. 214 hat dies ebenfalls zugeben müssen, wenn er sagt: „In der Kunst des Generalbasses war Händel vollkommen, als er aus Halle ging; wir dürfen annehmen, daß sein Lehrmeister Zachau, aller Mängel in der höheren Komposition unbeschadet, den Generalbaß aus dem Grunde verstand, und auf die trefflichste Weise zu lehren wußte." Wie wichtig aber eine solche Schule auch für den genial Begabten ist, das haben zahlreiche neuere Komponisten, selbst solche mit berühmten Namen nur zu oft bewiesen, wenn sie in ihren Werken der „höheren und höchsten Komposition" nur darum nichts Rechtes leisten, weil

positionstechnik, die Händel eigen war und ihm ermöglichte, seine großen Oratorien mit wunderbarer Schnelligkeit in unglaublich kurzer Zeit zu Papier zu bringen, hatte er sicherlich der Schule Zachaus zu verdanken, in der er Woche um Woche Kirchenkantaten, Motetten und Orgelstücke komponieren und die Werke bedeutender Meister zergliedern und abschreiben mußte. Und ob Händel zu einem höheren Charakterzug, zu der allezeit mit weitausgreifendem Schritt vordringenden Arbeitsfreudigkeit, die ihn durchs Leben begleitet hat und in der hallenden Gesangsschönheit seiner Werke so oft hervortritt, nicht auch schon den Grund bei Zachau gelegt hat? Jedenfalls hat er, was er seinem Lehrmeister verdankte, immer freudig anerkannt: er hat nie anders als lobend seiner gedacht und noch seinen Hinterbliebenen die Pflicht des Dankes bezahlt.[1]) Zachau starb unerwartet schnell am 14. August 1712, noch nicht ganz 49 Jahre alt.[2]) — Von seinen Kompositionen sind im Manuskript noch vorhanden und werden in den Bibliotheken zu Berlin und Königsberg aufbewahrt:

1. 5 Kirchenkantaten. — 2. Missa über „Christ lag in Todesbanden." — 3. 7 Choralbearbeitungen für Orgel, in Abschriften von Joh. Gottfried Walther erhalten. — 4. 1 Phantasie, 1 Präludium mit Fuge und 29 Choralbearbeitungen für Orgel, die A. G. Ritter besaß, der in „Zur Gesch. des Orgelspiels". II. Beisp. Nr. 134. 135. S. 228. 229 zwei: „Ach Gott vom Himmel, sieh darein" und „Nun komm, der Heiden Heiland" mitgeteilt hat.[3])

---

sie — das „Handwerk" nicht können. Selbst solche, allerdings nicht zur „höheren Komposition" gehörenden Stücke, wie sie in der Allg. musik. Ztg. Jahrg. 1870. Nr. 30 und 31 stehen, wären vielleicht anders ausgefallen, wenn ihr Verfasser die Schule eines tüchtigen Generalbassisten durchgemacht gehabt hätte.

[1]) Als Händel 1716 die Seinigen in Halle besuchte und „Zachaus Wittwe in dürftigen Umständen sah, vergalt er ihr des Mannes treuen Unterricht. Sie muß sehr alt und ihr Sohn, der bei seines Vaters Tod noch unversorgt war, ein Taugenichts geworden sein, wenn wir uns hier auf Mainwarings Erzählung verlassen dürfen: Nur wenige Jahre vor seinem Tode, von schlechter Versorgung der Zachauischen Wittwe hörend, sandte Händel Geld, mehr denn einmal. Ein gleiches wollte er für ihren Sohn thun, dessen Wohlfahrt ihm nicht minder am Herzen lag; als ihm aber hinterbracht worden, daß er durch solche Beihülfe diesem Menschen nur noch mehr Aufmunterung zum Gesöff geben würde, zog er seine Hand zurück." Vgl. Chrysander, a. a. O. I. S. 454 nach Mainwaring, Memoirs etc. 1760. S. 30.

[2]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 654. 655 hatte, vermutlich als bloßen Druckfehler, „1721" statt „1712" als Zachaus Todesjahr. Dieser Irrtum ist in den Musik-Lexika bis zur Gegenwart festgehalten worden. Gerber, Neues Lex. IV. S. 624 war ebenfalls Walther gefolgt; dagegen hat er III. S. 50 sub voc. Kirchhoff richtig angegeben, dieser sei 1714 Zachaus Nachfolger geworden. Gleichwohl hat v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. XX und S. 258 darauf den neuen Irrtum gegründet, Zachau sei am „14. August 1714" gestorben. Vgl. dagegen Chrysander, a. a. O. I. S. 22 und Jahrb. für Musikwissenschaft II. 1867. S. 234—241.

[3]) Vgl. die Besprechungen dieser Werke bei v. Winterfeld, a. a. O. III. Berichtigungen und Zusätze. S. XX. XXI. Chrysander, a. a. O. I. S. 24—40. Ritter, a. a. O. I. S. 203. Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg 1870. S. 412 u. S. 71. Nr. 499. — Gerne mag man mit Chrysander, a. a. O. I. S. 41 auch noch annehmen, Zachau „vor-

Zahn, Johann Christoph, ein namhafter Organist und Schüler Johann Pachelbels, war 1668 zu Sattelstädt bei Eisenach geboren. Bei seinem Vater, dem Schulmeister Georg Zahn, machte er „einen ziemlichen Anfang auf dem Claviere“, und „hernach hat er sich bey Hrn. Johann Pachelbeln in Erffurt noch mehr hierinnen habilitieret.“ Die Zeit seiner Studien bei Pachelbel wird nicht angegeben; dieser war 1678—1690 in Erfurt, und in die letzten Jahre dieses Zeitraums dürfte Zahns Aufenthalt bei ihm gefallen sein. 1690 wurde Zahn Organist und Schulkollege zu Eisfeld, und von 1710 an wirkte er „in der gleichen Qualität“ zu Hildburghausen bis an seinen Tod, der im August 1737 eintrat.[1]) — Kompositionen von Zahn werden keine genannt; aber vielleicht hat er die Kantatentexte von Johann Georg Seebach komponiert, der gleichzeitig mit ihm in Hildburghausen als Diakonus wirkte und 1718 und 1719 drei Jahrgänge solcher Texte hatte drucken lassen. Vgl. auch den Art. „Zeising“.

Zahn, Dr. theol. Johannes, bedeutender Hymnologe der Gegenwart, der für die Melodien des deutschen evangelischen Kirchengesangs dasselbe geleistet hat, was Wackernagel, oder vielmehr — da er nicht allein die Originale der Melodien, sondern auch ihre Varianten und ihre Verbreitung berücksichtigte — was Mützell für die Lieder. Er war am 1. August 1817 zu Eschenbach an der Pegnitz bei Nürnberg geboren. Sein Vater, der seit 1805 dort Schulmeister und Organist war, gab ihm zwar von früh auf auch Musikunterricht, bestimmte ihn aber zum Theologen. Darum besuchte er 1832—1837 das Gymnasium zu Nürnberg und wurde hier durch den Gesanglehrer Jubitz, der mit den Gymnasiasten sofort aus der eben erschienenen ersten Sammlung alter Choralsätze von Becker und Billroth (1831) sang, zuerst mit dem alten Choral bekannt gemacht. 1837—1841 studierte er Theologie zu Erlangen, im Winter 1839/1840 auch in Berlin, wo er im Hause v. Winterfelds erwünschte Gelegenheit fand, seine Kenntnisse auf dem Gebiet alter Kirchenmusik zu erweitern und zu vertiefen. Nachher lebte er von 1842—1847 als Kandidat am Predigerseminar und Hauslehrer in München, und wirkte dann von 1847—1854 als Präfekt (d. h. wohl zweiter Hauptlehrer) und von 1854—1888

---

nämlich habe zu den „erfahrenen Musicis“ gehört, deren Beihilfe Freylinghausen, der Sänger der Halleschen Pietisten, 1710 bei der 5. Auflage seines Gesangbuchs dankbar anerkennt.“ Das hat Freylinghausen nicht, wie v. Winterfeld, a. a. O. III. S. 17 will, erst in der 5. Auflage gethan, sondern schon in der ersten „Gegeben Glaucha an Hall den 22. September 1703.“ Er sagt, die Melodien seines G.-B.s seien „zum theil von Christlichen und erfahrnen Musicis hierselbst auffs neue darzu componiret“, und in der Vorr. zur 4. Aufl. von 1708 heißt es, es seien „alle und jede Melodeyen nach den Regeln der Composition von Christlichen und erfahrenen Musicis aufs neue fleißig untersuchet, und an sehr vielen Orthen verbessert.“ Da könnte ja nicht nur Zachau, sondern 1702 und 1703 sogar Händel schon mitgeholfen haben, aber nachzuweisen ist es bis auf weiteres nicht.

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 655. Gerber, Altes Lex. II. S. 838 und Neues Lex. IV. S. 624. 625.

als Inspektor (d. h. Seminardirektor) am Schullehrer-Seminar zu Altdorf bei Nürnberg. 1888 trat er in den Ruhestand und lebte seitdem zurückgezogen zu Neuendettelsau, wo er am 17. Februar 1895 gestorben ist. — Zahn stand von Anfang an mitten in der Bewegung, welche in der lutherischen Kirche Bayerns die Reform des kirchlichen Gesang- und Choralbuchs anstrebte, und er war es hauptsächlich, der im Auftrag der obersten Kirchenbehörde und unter Beratung mit Männern wie Layriz, Wiener, Kraußold, v. Tucher u. a. diese Bewegung in thatkräftigster Weise zum Ziele des neuen Bayrischen Choralbuchs von 1854 geführt hat. 1844 erschien sein Name zuerst als der eines Mitarbeiters (neben Joh. Georg Herzog und Fr. Güll) auf dem Titel des Ortlophschen („Münchner") Choralbuchs, das als ein „Beitrag zu der im Königreich Bayern bevorstehenden Choralbuchs- und Gesangbuchs-Reform" gemeint war. 1846 bearbeitete er das Probeheft von 12 „revidierten" Chorälen, welches das Oberkonsistorium zu Versuchen an die Gemeinden hinausgab, und 1852 edierte er „in Verbindung mit mehreren" als „die Vollendung dessen, wovon dieses Heft der Anfang war," das „Revidierte vierstimmige Kirchenmelodienbuch." Dieses Choralbuch war dem Gesangbuch von Wiener (1851) in der Voraussetzung angepaßt, dieses werde das Landesgesangbuch werden. Wider Vermuten nahm es aber die Generalsynode von 1853 nicht ohne Änderungen an, und Zahn mußte dem entsprechend auch das Choralbuch umgestalten. So entstand das jetzt gültige Bayrische Choralbuch von 1854, das zwar auf dem Titel Zahns Namen nicht nennt, dessen Vorrede er aber „Altdorf, den 1. Dezember 1854" unterzeichnet hat. Neben diesen Arbeiten für sein engeres Vaterland Bayern nahm Zahn 1852 außerdem an der Redaktion der Melodien für das Eisenacher Gesangbuch teil und bearbeitete 1854 mit v. Tucher und Faißt auch das zugehörige Choralbuch. Den mächtigen Schlußstein der Lebensarbeit Zahns auf dem Gebiete des Chorals aber — der, wie das unten folgende Verzeichnis seiner Werke zeigen wird, noch verschiedene Arbeiten auf dem Gesamtgebiet evangelischer Kirchenmusik zur Seite gehen — bildete sein 1888—1893 in sechs Bänden erschienenes Hauptwerk: „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft", in dem er unsern Choralschatz in c. 9000 Melodien gesammelt und in quellenmäßiger Fassung, aber in moderner Notenschrift mitgeteilt hat. Im Vorwort (dat. „Altdorf, Februar 1888") sagt er über dieses Werk selbst:

„Die Kirchenliederdichtung, wie sie sich in der evangelischen Kirche Deutschlands entwickelt hat, ist sowohl in ihrer Bedeutung für die deutsche Nationallitteratur, als auch bezüglich ihres Wertes für das religiöse Leben der evangelischen Christen allgemein gewürdigt, und darum hat auch die Entwicklung derselben in weiteren Kreisen Interesse erregt, und zu Nachforschungen, sowie zu historischer Darstellung Anregung gegeben. Weniger ist bis jetzt in Bezug auf die Melodien der deutschen Kirchenlieder geschehen. Vor allem fehlte es noch am Nachweis, wie diese ursprünglich gelautet, für welche Lieder sie erfunden und für welche sie benützt wurden, welche Veränderungen an denselben vorgingen, wo und wie lange sie im Gebrauch gewesen sind. Auch sind über die Erfinder der Melodien und über

die Zeit ihrer Entstehung viele irrige Angaben in Umlauf. — Seit mehr als 40 Jahren habe ich Veranlassung gehabt, mich mit den Melodien der evangelischen Kirchenlieder bekannt zu machen. Diese Beschäftigung führte mich endlich zu dem Entschluß, das Material zu einer Geschichte der evangelischen Kirchenmelodien in möglichster Vollständigkeit zusammen zu bringen. Diese mit viel Aufwand von Zeit, Mühe und Kosten zustande gebrachte Arbeit will ich nunmehr in der Hoffnung veröffentlichen, allen denen, die sich mit Hymnologie beschäftigen und die für den evangelischen Kirchengesang ein Interesse haben, einen willkommenen Dienst zu leisten . . . Freilich wird bei der Mitteilung der Melodien in meinem Buch von einer absoluten Vollständigkeit nicht die Rede sein können. Denn abgesehen von vielen mehr oder minder wertlosen Tonweisen . . .,die ich absichtlich weggelassen habe . . ., sind mir vielleicht auch einige bedeutende Melodien aus dem Grund entgangen, weil ich deren Quellen trotz eifrigen Nachforschens nicht zu erlangen vermochte. Aus demselben Grund wird wohl auch der Nachweis der frühesten Quellen von späteren Forschern ergänzt werden können, wenn nicht etwa manche ältere Bücher gänzlich verloren gegangen sind, von denen wir nur wissen, daß sie existiert haben, aber nicht wo sich ein Exemplar derselben noch vorfindet. — Trotzdem habe ich nunmehr, nachdem ich alle mir bekannten und zugänglichen öffentlichen und Privatbibliotheken, in denen ich vermuten konnte, daß sie hymnologische Bücher enthalten, durchforscht habe, wenn auch zögernd, den Vorsatz gefaßt, meine Arbeit auf die Gefahr hin abzuschließen, daß ich später manches noch zu ergänzen oder zu berichtigen finde."

In Anerkennung der hohen Verdienstlichkeit dieses Werkes hat die theologische Fakultät der Universität Erlangen Zahn zu ihrem Ehrendoktor ernannt. Sonst hat dieser auch noch dem Kirchengesang-Verein für Deutschland namentlich als Redaktor von dessen Vereinskatalog zu dienen gesucht. — Folgende Werke Zahns sind hier zu verzeichnen:

1. Evangelisches Choralbuch für den Männerchor. Eine Auswahl 100 vorzüglicher Choralmelodien älterer und neuerer Zeit in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen für 4 Männerstimmen gesetzt ꝛc. München 1847. Chr. Kaiser. qu. 4°. VI und 59 S. 2. Aufl. 1856. 3. verm. und verb. Aufl. 1866. VI u. 127 S. gr. 8°. 4. Aufl. 1883. — 2. Alte und neue geistliche Morgen- und Abendlieder, samt vierstimmig gesetzten Melodien für die häusliche Andacht christlicher Familien. Erlangen 1853. Bläsing. 130 S. 4°. Hier auch drei von Zahn erfundene Melodien: Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen. Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 23. S. 13; Gottlob, nun ist die Nacht verschwunden. Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 66. S. 41, und O selig Haus, wo man dich aufgenommen, verändert auch in Psalter und Harfe 1886. Nr. 416. S. 280. 281. — 3. Revidiertes vierstimmiges Kirchenmelodienbuch (Choralbuch). Im Auftrag des königlichen protestantischen Oberkonsistoriums zu München in Verbindung mit mehreren bearbeitet und herausgegeben ꝛc. Erlangen 1852. Theodor Bläsing. qu. 4°. X u. 106 S. 167 Mel. in vierstimmigem Satz. — 4. Vierstimmiges Melodienbuch zum Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern. Erlangen 1855 (1854). Bläsing. qu. 4°. IV u. 131 S. 183 und 9 = 192 Choräle in vierstimmigem Satz (dies ist das offizielle Bayr. Ch.-B.). — 5. Kirchengesänge für den Männerchor aus dem 16. und 17. Jahrhundert, mit deutschem Text, nach

dem Kirchenjahr geordnet, gesammelt und bearbeitet. 1te Hälfte: Von Advent bis zur Passionszeit. 2. Aufl. 1879. 4°. 64 S. 2te Hälfte: Gesänge für die Zeit von Ostern bis zum Schluß des Kirchenjahrs und Gesänge verschiedenen Inhalts. Nürnberg 1860. Löhe. 4°. 96 S. 2. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. — 6. Vollständiges Präludienbuch. Vorspiele zu sämtlichen Melodien des in Bayern eingeführten Kirchenmelodienbuchs enthaltend, herausgegeben von J. Zahn, Seminar-Inspektor und J. Helm, Seminarlehrer. Erlangen, Deichert. qu. 4°. VI u. 238 S. Hier auch von Zahn komponierte Vorspiele, von denen 4 in das neue Badische Präludienbuch Aufnahme fanden. — 7. Handbüchlein für evangelische Kantoren und Organisten. Mit eingedruckten Holzschnitten und musikalischen Beilagen. Nürnberg 1871. Löhe. IV u. 166 S. 8°. 2. Aufl. Gütersloh 1883. Bertelsmann. 164 S. 8°. — 8. Christliche und trostreiche Grabgesänge. Gesammelt und bearbeitet. Ebendas. 1873. 16 S. gr. 8°. — 9. Die geistlichen Lieder der Brüder in Böhmen, Mähren und Polen in einer Auswahl für eine Singstimme mit Begleitung des Harmoniums oder des Klaviers eingerichtet. Ebendas. 1875. VIII u. 64 S. — 10. 24 geistliche Lieder für eine Singstimme komponiert von Joh. Seb. Bach. Ausgewählt und nach des Komponisten beziffertem Baß mit Klavier- oder Harmonium-Begleitung versehen. Ebendas. 34 S. Lex. 8°. 2. Aufl. — 11. Evangelisches Kirchenliederbuch für gemischten Chor, sowie für Klavier und Harmonium. Zum Gebrauch in Kirche, Schule und Haus. Nördlingen 1883. Beck. Lex. 8°. 225 Choräle. — 12. Psalter und Harfe für das deutsche Haus. Ein evangelischer Liederschatz von 532 Kirchenliedern mit 560 Melodien in vierstimmigem Tonsatz für Gesang, Harmonium oder Klavier. Gütersloh 1886. Bertelsmann. Lex. 8°. VIII und 388 S. — 13. Vierstimmiges Choralgesangbuch des Evangelischen Kirchengesangvereins für Hessen, ausgearbeitet auf Grund der vom Großherzoglichen Oberkonsistorium festgestellten Melodien von Johannes Zahn rc. und herausgegeben von dem Vereinsvorstand. Darmstadt 1888. Johs. Waitz. VIII. u. 152 S. 8°. — 14. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von rc. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. Bd. I. 1889. 552 S. Mel. Nr. 1—2047. Bd. II. 1890. 640 S. Mel. Nr. 2048 bis 4216. Bd. III. 1890. 692 S. Mel. Nr. 4217—6231. Bd. IV. 1891. 670 S. Mel. Nr. 6232—8087. Bd. V. 1892. 556 S. Mel. Nr. 8088 bis 8806. Nachträge. Komponisten. Register. Bd. VI. 1893. 578 S. Quellen: deutsche gedruckte 1408; außerdeutsche 33; katholische 30; handschriftliche 104, im ganzen 1575. Letzte Nachträge. — 15. Zehn vierstimmige Graduale für die christlichen Feste mit Benutzung alter Texte und Melodien bearbeitet und dem evangelischen Kirchengesangverein gewidmet. Ebendas. 1891. 14 S. Lex. 8°. — 16. Altkirchliche Introitus (Eingangspsalmen) zu den Festen und Sonntagen des Kirchenjahres, deutschen Texten angepaßt und für den Kirchenchor vierstimmig gesetzt. I. Heft: Advent bis Epiphanias. 20 S. II. Heft: Septuagesimä bis Pfingsten. Ebendas. 1893. 32 S. — 17. Christliche trostreiche Grabgesänge. Für den Männerchor gesetzt. Ebendas. 1892. 46 S. 8°. — 18. Leichte Präludien für das Harmonium komponiert. 2 Hefte, je 32 S. Ebendas.

Zahn, Johann Georg, der tüchtige Organist des Riedelschen Vereins und des Gewandhauses zu Leipzig, war am 29. März 1856 als der Sohn eines Lehrers zu Fürth geboren. Selbst zum Lehrer bestimmt, besuchte er 1871—1874 das Seminar zu Bamberg und zeichnet sich bald als fertiger Klavier- und Orgelspieler aus. Nachdem er von 1874 an einige Zeit als Lehrer gewirkt hatte, ging er 1876 nach Leipzig und wurde hier im Konservatorium der Schüler E. Fr. Richters im Kontrapunkt und Dr. Rob. Papperitz' im Orgelspiel. Rasch arbeitete er sich zu einem hervorragenden Orgelspieler empor, der seinen Lehrer auf der großen Nikolaiorgel vertreten, Orgelkonzerte geben und als Organist für die Aufführungen des Riedelschen Vereins angestellt werden konnte. Dieser so glücklich begonnenen und vielversprechenden Künstlerthätigkeit Zahns machte jedoch ein Schlaganfall, der ihn traf und teilweise lähmte, ein jähes Ende. Er mußte seine Stellung in Leipzig aufgeben und in die Heimat zurückkehren. Auch eine Lehrerstelle, die er hier übernahm, mußte er bald wieder niederlegen und lebte nun bei seiner verwitweten Mutter zu Goldkronach in Oberfranken, wo er am 10. Juli 1892 starb. Kompositionen von Zahn sind nicht bekannt geworden; dagegen hat er mehrere Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" von Seb. Bach in trefflicher Weise für Orgel übertragen herausgegeben (1880, als 3ten Teil des Handbuchs für Organisten von Bernh. Kothe. Leipzig, Leuckart).

Zander, Daniel, Musikdirektor in Neustrelitz, ist am 3. April 1823 zu Stargard in Mecklenburg geboren. Er besuchte von 1837 an das Lehrerseminar zu Mirow und wurde hier im Generalbaß nach Gottfried Weber, dann nach A. B. Marx unterrichtet. Weitere musikalische Studien machte er darauf noch in Berlin bei Marx selbst und erfreute sich hier zugleich des fördernden Verkehrs mit A. Neithardt und Ludwig Erk. Von 1850—1863 wirkte er als Musiklehrer an der höheren Töchterschule in Neustrelitz, dann auch am dortigen Gymnasium; zugleich wurde ihm das Kantorat an den beiden evangelischen Kirchen und das Organistenamt an der Hof- und Schloßkirche übertragen und er fungierte außerdem als Landes-Orgelrevisor. Seit 1855 leitet er den von ihm gegründeten Schloßkirchenchor; außerdem hat er am dortigen Landesgesangbuch und zugehörigen Choralbuch mitgearbeitet. 1869 wurde er mit dem Titel eines großherzoglichen Musikdirektors ausgezeichnet. — Von ihm sind im Druck erschienen:

1. Verse aus dem 14. Psalm für eine Singstimme mit Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann (Töpfer-Album. S. 131). — 2. Andante für Oboe, Violine, Violoncello und Orgel. Weimar, Kühn. — 3. Nunc dimittis für Bariton mit Orgelbegl. — 4. Acht Festchöre.

Zang, Johann Heinrich, nach Gerber „Kantor, Komponist, Schriftsteller, Chemiker, Instrumentenmacher, Maschinenmeister, Zeichner, Schönschreiber u. s. w.", also ein wahres Universalgenie, war am 15. April 1733 zu Zella St. Blasii im

Gothaischen geboren. Er erhielt eine tüchtige Schulbildung auch in den alten Sprachen und trieb daneben mit Vorliebe Musik und Zeichnen, entweder noch bei dem älteren Organisten Johann Christian Schmidt, oder bei dessen Sohn Christian Jakob Schmidt, der seit 1746 als Nachfolger des Vaters den Organistendienst in Zella inne hatte, oder aber bei dem dortigen Kupferstecher Johann Georg Schübler (vgl. den Art. Bd. III. S. 271), der dem jüngeren Schmidt als Organist folgte. Durch einen von diesen dreien, die sämtlich in Verbindung mit Seb. Bach in Leipzig standen, wird Zang veranlaßt worden sein, etwa 1747 oder 1748 zu diesem zu gehen, dessen „Unterricht er noch zwey Jahre genoß."[1]) Darauf kam er 1749 „zuerst nach Koburg und gleich darauf als Kanzellist nach Kloster Banz, wegen seiner schönen Handschrift, wobey ihm zugleich die Organistenstelle auf Hohenstein nächst Koburg übertragen wurde." 1751 wurde Zang Kantor zu Walsdorf bei Bamberg und 1752 zu Mainstockheim; nachmals „hat man ihn noch als Schulkollegen nach Schweinfurt, als Kapellmeister an einen benachbarten fürstl. Hof und zuletzt noch als Schreibmeister auf eine berühmte Universität verlangt, er ist aber seinem Mainstockheim treu geblieben." Am 18. August 1811 ist er dann hier im 79. Jahr seines Alters gestorben. — An Kompositionen schrieb Zang:

1. „Zwey vollständige Jahrgänge von vollstimmigen Kirchenkantaten auf alle Fest- und Sonntage"; — 2. „XII Trios für Orgel mit 2 Manualen und Pedal"; — 3. „VI Klaviersonaten, nebst vielen andern Klaviersachen", doch blieben diese Werke alle Mstr. — 4. „Singende Muse am Main, 1776 von ihm selbst in Kupfer gestochen". — Als Schriftsteller begann er ein „Kunst- und Handwerks-Buch"[2]), zu dem er die Abbildungen selbst zeichnete und stach. Dessen zweiter Teil war: „Der vollkommene Orgelmacher, oder Lehre von der Orgel und Windprobe, der Reparatur und Stimmung der Orgeln und anderer Tasteninstrumente." Nürnberg 1804. Mit 2 Kupfertafeln. 175 S. 8°. 2. Aufl. 1810. 3. Aufl. 1829.[3])

---

[1]) Spitta erwähnt Zang unter Bachs Schülern freilich nicht. Gleichwohl dürfte an der Richtigkeit der Angabe Gerbers, die er Neues Lex. IV. S. 626 nach Dr. Barth. v. Siebold, Artistisch-litterar. Blätter von Franken. Jahrg. 1808. S. 135 gemacht hat, nicht zu zweifeln sein. Zeitlich genau bestimmt ist diese Angabe allerdings nicht. Zang soll „im 17. Jahr nach Leipzig" gegangen sein; das wäre, wenn er wirklich 1733 geboren ist, 1750, das Todesjahr Bachs. Außerdem stimmt auch 1749 als das Jahr der ersten Anstellung Zangs nicht. Jedenfalls wird dieser neben dem 1732 geborenen Kittel u. a. einer der letzten Schüler Bachs gewesen sein, worauf auch das „noch" bei Gerber deutet.

[2]) Ähnlich, wie ein solches der Buchhändler Bernhard Friedr. Voigt in Weimar in seinem „Schauplatz der Künste und Handwerke" von 1812 an hat ausführen lassen. Töpfers wichtiges „Lehrbuch der Orgelbaukunst" war ein Teil dieser Sammlung. — Zang gab als ersten Teil seines Werkes „Die Kunst des Böttchers und Küfers." Nürnberg, Schneider und Weigel 1798 heraus.

[3]) Diesem Werk, einem würdigen Vorläufer von Töpfers Orgelbuch, giebt Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 506 das Zeugnis: „Ce livre est un bon ouvrage, où l'on remarque des principes de construction plus certains que les tâtonnements et la routine des facteurs ordinaires."

Zange (Zangius), Nikolaus, ein fruchtbarer Komponist von Kirchenstücken und weltlichen Liederwerken aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts. Über seine Lebensverhältnisse ist bis jetzt fast nur das bekannt, was aus den Titeln und Widmungen seiner gedruckten Werke entnommen werden kann. Auf dem Titel eines solchen von 1594 nennt er sich „Marchiacum“ und einfach einen „Musicum“, war also aus der Mark gebürtig und damals Mitglied einer Kapelle. Vielleicht war dies in Braunschweig, denn 1597 nennt er sich „Bischoflich Fürstl. Braunschweigischer Capellmeister“. 1602 wurde er als Wannings (vgl. den Art.) Nachfolger Kapellmeister an der Marienkirche zu Danzig; noch im selben Jahr verließ er jedoch Danzig wieder aus Furcht vor der Pest, ohne aber seine Stelle aufzugeben. Er scheint nach Prag gegangen und dort in ein ähnliches Titularverhältnis in der Kapelle des Kaisers Rudolf II. getreten zu sein, wie es Hans Leo Haßler zur selben Zeit inne hatte: denn 1603 nennt sich Zange „Röm. Kay. Maiest. Aulicus“. Erst 1605 kehrte er in sein Kapellmeisteramt zu Danzig zurück, um es aber schon 1606 „aus Gesundheitsrücksichten“ wieder zu verlassen, und zwar diesmal auf Nimmerwiederkehr. Doch hielt es ihm der Rat zu Danzig rücksichtsvoll genug fast noch zwei Jahre lang offen und übertrug es erst 1608 Andreas Hakenberger.[1]) Nun erst scheint Zange endgiltig in die Kapelle des Kaisers eingetreten zu sein: er nennt sich 1609 „Sacrae Caesareae Maiestatis AVl: FA:“ oder auch „Wienn, den 1. Novemb. 1611 „Röm.: Kay: Mayt: Hoffdiener.“ Der am 20. Februar 1612 erfolgte Tod Rudolfs II. löste jedoch dieses Dienstverhältnis, und auf Trinitatis desselben Jahres wurde Zange als Johann Eccards Nachfolger Kapellmeister des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg zu Berlin „mit 1000 Thlrn. Gehalt“ (?). Als solcher ist er dann vermutlich 1619 kurz vor seinem Dienstherrn (der Kurfürst Johann Sigismund starb am 23. Dezember 1619), jedenfalls aber vor dem 20. Juni 1620 gestorben.[2]) — Zanges noch bekannte kirchliche Musikwerke[3]) sind:

---

[1]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 54. Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft 1893. 3tes Heft. S. 402. 403. — 1607 bat Kaspar Förster den Danziger Rat um Übertragung der Stelle und bemerkte dabei: „Secessit iterum, nisi omnino discessit Nicolaus Zangius Musicus vester . . . Dubitatur communiter, num reversus ille! num item Magnificentia vestra absentem pristina patientia praestolaturae etc.“

[2]) Der Herausgeber des letzten Zangeschen Liederwerks, der „Churf. Brandenb. Musicus“ Jakob Schmidt, der bald danach 1621 oder 1622 Kapellmeister in Königsberg geworden ist, bezeichnet Zange in der Widmung dieses Werks an den neuen Kurfürsten Georg Wilhelm unterm 21. Juni 1620 als „weylandt gewesenen Capellmeister Ew. Churf. Durchl. Herrn Vaters“, also war derselbe nicht mehr in den Dienst des neuen Kurfürsten übergegangen. Vgl. v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 657. 658. Döring, a. a. O. S. 78.

[3]) Die weltlichen Liederwerke desselben verzeichnet am genauesten und meist mit vollständiger Angabe des Inhalts Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 62—64. Nr. 32. 1—8. Vgl. auch Gerber, Neues Lex. IV. S. 627. Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. Ausg.

1. Cantiones sacrae quae tam viva voce, quam omnis generis instrumentis in laudem et honorem Dei ter opt. max. usurpari solent. Sex vocum musicis numeris absolutae et in lucem editae per Nicolaum Zangium. Lipsiae sumtibus Nicolai Nerlichii, typis Valentini. 1630.[1]) 30 Stücke. 4°. — 2. Magnificat anima mea Dominum. Secundi Toni, a sex vocibus. Autore Nicolao Zangio etc. Pragae, excudebat Nicolaus Strauss. Anno Christi M.DC.IX. Fol.[2]) — 3. Zwei Messen in der Messensammlung des Vintzius (vgl. den Art.) von 1630, nämlich: Nr. II. Missa super Jerusalem gaude gaudio magno, 5 voc. c. B. gen. und Nr. VI. Missa super Surrexit Christus spes mea, 5 voc. c. B. gen. — 4. Fünf Motetten für 6 und 8 Stimmen bei Schadäus, Prompt. mus. und bei Bodenschatz, Floril. Portense, nämlich: 1. Angelus ad Pastores ait. 6 voc. Prompt. I. 1611. Nr. 12. Floril. II. 1621. Nr. 74. 2. Hierusalem gaude. 8 voc. Prompt. I. Nr. 8. Floril. I. 1603. 1618. Nr. 88. 3. Quaerite primum regnum Dei. 6 voc. Prompt. IV. Nr. 43. Floril. II. 1621. Nr. 47. 4. Surrexit Christus spes mea. 8 voc. Prompt. II. Nr. 9. Floril. I. 1603. 1618. Nr. 94. 5. Veni sancte spiritus. 8 voc. Prompt. II. Nr. 49. Floril. II. 1621. Nr. 116.[3])

Zanger, Gustav, Seminar-Musiklehrer, ist am 19. November 1848 zu Quirnbach im Regierungsbezirk Wiesbaden geboren. Er besuchte von 1864—1867 das Lehrerseminar zu Usingen und, nachdem er in Bad Ems, Münster, Biebrich a. Rh. und Wiesbaden als Lehrer thätig gewesen war, 1873 das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin. Im Herbst 1874 wurde er als Musiklehrer an das Seminar zu Homberg bei Kassel berufen; in gleicher Eigenschaft wirkte er von 1884 an am Seminar zu Usingen, wo er zugleich Organist an der Stadtkirche und Orgelrevisor im dortigen Bezirk war. Seit dem 1. Mai 1894 hat er die Stelle des Musiklehrers am Seminar zu Königsberg in der Neumark inne. Von ihm sind die folgenden Kirchenmusikwerke erschienen:

1855. S. 240. 241. 243. 245. 249. v. Ledebur, a. a. O. Monatsh. für Musikgesch. II. 1870. S. 39. 196. IV. 1872. S. 56. XI. 1879. S. 183.

[1]) Diese Jahreszahl hat „nach Mitteilungen des Prof. Dehn“ v. Ledebur, a. a. O. S. 657. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 655, und nach ihm Gerber, a. a. O. und Becker, a. a. O. S. 39 verzeichnen unter Berufung auf Draudius' Bibl. Class. p. 1650 und 1620 eine Ausg. dieses Werks „so an. 1623 zu Leipzig gedruckt worden.“ In beiden Fällen wäre es also ein Opus posthumum. Aber es ist sicherlich früher schon von Zange selbst herausgegeben und von ihm in Danzig benützt worden. Denn mehrere der weiter unten verzeichneten Motetten, die bei Bodenschatz 1603 und bei Schadäus 1611 gedruckt wurden, sind demselben entnommen.

[2]) Vgl. Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 412. Hier sind außerdem noch drei sechsstimmige Weihnachtsgesänge (1. Congratulamini nunc omnes. 2. Maria das zarte Jungfrawlein. 3. Wo ist das neugeborne Kindelein) verzeichnet, die im Mskr. in der Königsberger Bibliothek aufbewahrt werden.

[3]) Vgl. Müller, a. a. O. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 933. 934. Grove, Dict. of Music. I. S. 253. 254.

1. 43 Choräle für 4 Mstn. Homberg, Settnick. — 2. Am Buß- und Bettage. Ps. 130 für Mchor. Magdeb., Heinrichshofen. — 3. Geistliche Gesänge für Mchor. und Orgel bearbeitet (Chöre 2c. aus Oratorien von Haydn, Händel, Mozart, Schneider, Mendelssohn u. a.). Nr. 1—10. Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 11—14. Hildburghausen, Gadow. — 4. Album classique. Berühmte Stücke für Violine und Orgel. Braunschweig, Litolff. — 5. 6 klassische Kompositionen für Orgel, Violine und Cello. Magdeb., Heinrichshofen. — 6. Selig sind die Toten. Motette für Mchor. — 7. Choralpräludienbuch. Sammlung von 420 eigentlichen Choralvorspielen älterer und neuerer Komponisten zu 82 der gebräuchlichsten evangelischen Choräle, für den Unterricht in Seminarien, Präparandenanstalten 2c., sowie zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Op. 28. Leipzig, A. Deichertsche Verlagshdlg. (Georg Böhme). — 8. Fantasie für die Orgel. Quedlinburg. Vieweg. — 9. 9 Choralvorspiele für Orgel. Kassel, E. Röttger (sämtlich zugleich enthalten in Meisters, Choralvorspielbuch. Op. 59. 1891. Ebendas.). — 10. Hesse-Album. Ausgewählte Orgelstücke, revidiert, phrasiert und mit Pedalbezeichnung versehen. Braunschweig, Litolff. — 11. Ausgewählte Orgelstücke von Ad. Hesse, revidiert und phrasiert. Ebendas. — 12. Rincks Vor- und Nachspiele, revidiert, phrasiert und mit Pedalbezeichnung versehen. Ebendas. — 13. Geistliche Chöre für Männerchor. Eine reichhaltige Sammlung älterer und neuerer Kompositionen. Frankfurt a. O., E. Bratfisch.

Zartflöte, eine Labialstimme mit 8′ und 4′ Tongröße auf einem der Nebenmanuale moderner größerer Orgeln. Wie man in solchen Werken des lieben Effektes wegen einerseits Stimmen von „imponierendster Schallkraft" anstrebt, so sucht man „auch nach dem Gegenteil hin, im Zarten, das Äußerste" zu erreichen. Auf dem vierten Manual der Orgel im Dom zu Schwerin von Ladegast z. B. steht eine Zartflöte 8′ „aus feinstem Tannen- und Birnbaumholz", welche „die schwächste Flöte und zugleich zarteste Stimme des ganzen großen Werks" von 84 klingenden Stimmen ist. Wohl hat „die Sanftflöte in der Nikolaiorgel zu Leipzig" von demselben Meister „eine ähnliche Wirkung," aber „von dieser Stimme wird sie doch noch übertroffen."[1]) Natürlich, auf dem abschüssigen Wege des Haschens nach Effekt muß man sich immer noch selbst übertreffen und kommt aus den Superlativen nimmer heraus. Den „fast ätherischen (!) Ton", den unsre Stimme haben soll, hat man auf verschiedene Weise zu erreichen gesucht. Schon vor 50—60 Jahren baute Turley in Treuenbrietzen für die Orgel der Marienkirche zu Wismar eine Stimme aus „reinem englischem Zinn, von enger Mensur und niedrigem Aufschnitt", die dem entsprechend einen „schwachen Gambenton" hatte und von Wilke (vgl. den

[1]) Vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. 1875. S. 65. Auf demselben Manual dieser Orgel steht mit derselben Mensur 3, gegen Normalmensur 7 noch eine Flauto dolce 4′ als „schwächste vierfüßige Flöte." Sie wird also wohl als Oktave der Zartflöte gemeint sein und deutet auf deren Herkommen von der ehrsamen alten deutschen Dolzflöte, Dulzflöte, „Flöte duse" bei Adlung, Musica mech. org. I. S. 91 hin.

Art.) zuerst Zartflöte genannt wurde.[1]) Eine Zartflöte 4′ von Holz „mit hohem Labium und einem Einschnitt in der hintern Wand, übrigens offen und eng mensuriert" setzte Schulze in der Orgel der Marienkirche zu Lübeck. Es ist diese „höchst eigentümlich konstruierte" Stimme „vor einigen Jahren (von 1859 an gerechnet) vom Orgelbauer Jahn in Dresden erfunden und von Edmund Schulze mit Glück nachgebaut" worden.[2]) Stahlhuth hat seine Zartflöte 4′ in der Konzertorgel zu Aachen aus Spitzflötenpfeiffen von 6lötigem Metall gebildet, deren c am Labium 0,197 m Umfang hat und an der Mündung 5 Töne enger ist.[3])

Zedtler, August, Kantor zu Wilsdruff, war am 7. September 1819 zu Stauchitz bei Riesa im Leipziger Kreise als der Sohn eines Zimmermanns geboren. Er bildete sich von 1835 an auf dem Seminar zu Friedrichsstadt-Dresden zum Lehrer und Musiker aus und wirkte seit 1844 als Kantor und Lehrer zu Wilsdruff, wo er auch am 6. August 1870 gestorben ist. — Zedtler hat sich hauptsächlich als Komponist von Männerchören einen Namen gemacht und sein Chor „Gott schirme dich, mein Vaterland" z. B. ist seiner Zeit allgemein und viel gesungen worden. Hier ist eine Choralmelodie „Meine Hoffnung steht auf Gott" von ihm anzuführen, die nach dem Zeugnis des Kantors Gast in Plauen „in Wilsdruff gebräuchlich" ist.[4]) Sonst erschien noch von ihm:

Op. 30. 5 religiöse Gesänge für Männerchor, insbesondere für kirchlichen Gebrauch. 2 Hfte. Leipzig, Forberg. — Op. 37. Die Weihnachtsnähe. Kantate für Chor und Soli. Kl.-A. Leipzig, Hofmeister.

Zehrfeld, Oskar, Musiklehrer am Königl. Seminar zu Löbau in Sachsen, ist am 5. Mai 1854 in Zweenfurth bei Leipzig als der Sohn des dortigen Kantors geboren. Er erhielt den ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspiel von seinem

---

[1]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 96. Ausg. von Kothe 1887. S. 174. 175. Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 440.

[2]) Vgl. Jimmerthal, Beschreibung der Orgel zu Lübeck 1859. S. 23, wo dieser Stimme ein „höchst lieblicher, klarer Ton von allerpromptester Ansprache" nachgerühmt wird. Sie geht nur von klein c an und ist in der tiefen Oktave in Flageolett 4′ übergeführt.

[3]) Vgl. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876. S. 61. Ähnlich ist dort auch die Fernflöte 8′, unten noch etwas enger, oben aber um 1½ Töne weniger eingezogen; die Zartflöte wird also ihre Oktave sein sollen. — Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 87 bringt auch die „Wienerflöte" der schweizerischen Orgelbauer der Gegenwart und die „Konzertflöte" Walckers zur Zartflöte und Sanftflöte Ladegasts in Beziehung. — Der Zartflöte Turleys mit ihrem „schwachen Gambenstrich" mag auch die moderne „Harmonika" Friedrich Haas' ähneln, die „sanft singend" sein und ebenfalls einen „etwas zarten Strich" haben soll. — Ob zu dem „fast ätherischen Flötenton" auch die „Beinvorschläge" (Knochenblättchen) etwas beitragen, die nach Urania 1891. S. 28 der Orgelbauer Hachenberger in Passau seiner Zartflöte 4′ giebt, weiß ich nicht.

[4]) Vgl. Gast, Hillers Ch.-B. 1867. Nr. 69. 3te Melodie. Zahn, Melodien I. Nr. 1880, S. 503 und V. S. 489. 490. Nr. 433.

Vater und bildete sich dann 1869—1874 am Seminar zu Grimma als Lehrer aus. Weitere musikalische Studien in Theorie und Orgelspiel machte er unter der Leitung des Hoforganisten Merkel in Dresden, wo er auch jahrelang die Chorübungen am Konservatorium unter dem Hofkapellmeister Wüllner besuchte. Seit 1878 wirkte er als Musiklehrer am Seminar zu Pirna und seit 1891 ist er Oberlehrer der Musik am Seminar zu Löbau. — Von ihm sind bis jetzt die folgenden geistlichen und Kirchenmusikwerke im Druck erschienen:

Op. 1. 4 Motetten für gem. Chor. Dresden, Hoffarth. — Op. 2. 6 Festgesänge. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 4. 8 geistliche Lieder. Schleusingen, Glaser. — Op. 8. 2 Begräbnisgesänge für Mchor. Leipzig, Forberg. — Op. 12. 2 geistliche Lieder für Mchor. bei Palme, 46 Festmotetten. — Op. 15. 2 Trauungsgesänge für gem. Chor. Dresden, Hoffarth. — Op. 16. Festklänge. 18 geistl. Gesänge für 2 Sopr. u. Alt. Delitzsch, Pabst. — Op. 18. 3 Motetten für gem. Chor. Ebendas. — Op. 19. 4 Geistl. Gesänge für zwei Chor- oder Solostimmen und Orgel. Leipzig, Pabst. — Op. 21. Grabgesänge für Männerchor bei Leucht, Grabgesänge. Zittau, Loebel.[1])
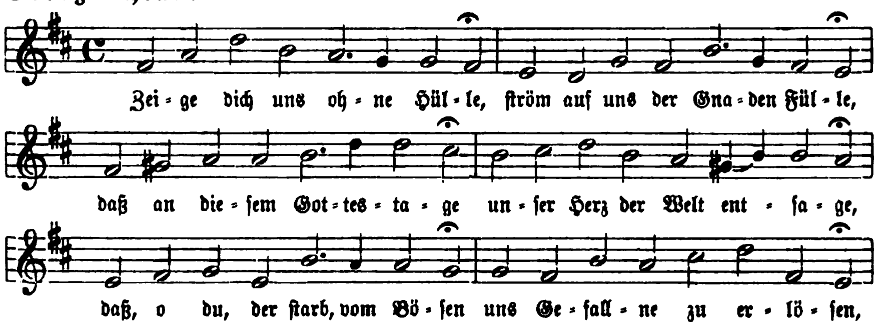
Zeidler, Maximilian, Kapellmeister der Frauenkirche zu Nürnberg, war am 22. Mai 1680 in dieser Stadt geboren. Der Kantor und Kollege Heinrich Schwemmer an der Sebalder Schule, deren Klassen Zeidler durchlief, gab ihm um seiner schönen Stimme willen Unterricht in der Singkunst und dem Klavier und verwendete ihn von 1691—1695 als Kapelldiskantist im Kirchenchor von St. Marien. Nachdem er den Entschluß gefaßt hatte, sich ganz der Musik zu widmen, nahm Zeidler von 1697 an Unterricht in der Komposition bei Johann Pachelbel, erlernte bei dem berühmten Flötenmacher Christoph Denner auch die Blasinstrumente und bei dem Stadtmusikus Jakob Balth. Schütz das Violinspiel. 1702 unternahm er eine achtmonatliche Bildungsreise nach Wien, Salzburg, München und Stuttgart, wurde von den vornehmsten Musikern dieser Städte gut aufgenommen und suchte von ihnen zu lernen. Von 1703 an beschäftigte er sich zunächst privatim zu Nürnberg mit Unterrichtgeben und Komposition; 1705 aber übertrug ihm der Rat die Organistenstelle an St. Marien, machte ihn 1707 zum Stadtmusikus und 1712 zum Kapellmeister an der Marienkirche. Diesem Amt „hat er dann 33 Jahre lang ruhmvoll vorgestanden," bis er am 19. September 1745 im 65. Jahr seines Alters starb.[2]) — Als Kirchenkomponist hat Zeidler Kantaten-Jahrgänge und

[1]) Einzelne Nummern, wie die Motette „Siehe, um Trost war mir sehr bange" auch bei Lützel, Chorgesangbuch. 2. Aufl. 1880. Nr. 117. S. 337—341 und in Palmes Sammlung für gemischten Chor.

[2]) Er hinterließ einen Sohn, Karl Sebastian Zeidler, geb. 24. Sept. 1719, gest. 15. März 1786, der zwar unter des Vaters und des jüngeren Hieron. Wilh. Pachelbel Leitung ebenfalls Musik studierte, aber nachmals als Ratssekretär und Stadtsyndikus seiner Vaterstadt diente und nur gelegentlich sich auch als Musikschriftsteller bethätigte. Zwei seiner Schriften verzeichnen Gerber, Altes Lex. II. S. 843 und Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792.

Passionsmusiken geschrieben. Von ersteren sind die Texte zum Teil noch vorhanden,[1]) von letzteren ist eine „Der gemarterte und sterbende Jesus, in der Sankt Marienkirche vom Sonntag Estomihi bis Karfreitag musikalisch aufgeführt" von 1729 ebenfalls dem Text nach noch bekannt, während in Bezug auf die Musik bemerkt wird: „Wie weit diese Werke musikalischen, insbesondere aber kirchlichen Wert hatten, können wir nicht beurteilen, da es uns vorerst nicht gelungen ist, eine Spur der zu diesen Texten gehörigen Musikalien aufzufinden."[2])

Zeige dich uns ohne Hülle, Choral. Klopstocks Lied „Vorbereitung zum Gottesdienste" aus seinen „Geistlichen Liedern". II. 1769. S. 88 ist jetzt in der Bearbeitung des Berliner G.=B.s von 1829, durch die es „gewonnen" haben soll, in Sammlungen zu finden.[3]) Es wird nach der Melodie „Schmücke dich, o liebe Seele" gesungen. — Das Ch.=B. von Goßner=Tscherlitzky. Leipz. 1825. Nr. 23a. S. 17 bringt unter dem Namen des Liedes die folgende Melodie von Georg Schinn:



S. 94. — Von einem älteren Martin Zeidler, über dessen Lebensumstände aber Näheres noch nicht erforscht ist, steht eine Motette „Cum ergo videbitis". 6 voc. bei Schadäus, Prompt. mus. IV. 1617. Nr. 48. Vgl. Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg 1870. S. 412 und Eitner, Bibliographie der Musik=Sammelwerke. 1877. S. 935.

[1]) Herold, Alt=Nürnberg in seinen Gottesdiensten. 1890. S. 254—263 hat das folgende Textbuch: „Erbauliche Andachten, welche alle Sonn=, Fest= und Feyertäge, mehrentheils vor und bißweilen abgetheilt, nach der Predigt, in der St. Marienkirche musicalisch aufgeführt werden. Nürnberg, zu finden bey dem Capell=Directore Maximilian Zeidler. 1725. kl. 8°. 192 S." aufgefunden und acht Katatentexte daraus mitgeteilt. Die Musiken dazu waren laut Vorwort von andern Komponisten („aus den Händen ihrer berühmten Meister"), und erst „für später" stellte Zeidler auch eigene „neuverfertigte Cantaten zu andächtiger Vergnügung unserer Gemeine" in Aussicht.

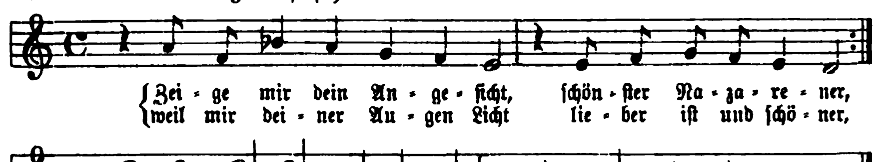
[2]) Vgl. Herold, a. a. O. S. 263. 264. Trotzdem dürfte es etwas zu voreilig sein, wenn Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 151 sagte, Zeidler sei gestorben „ohne Kompositionen zu hinterlassen."

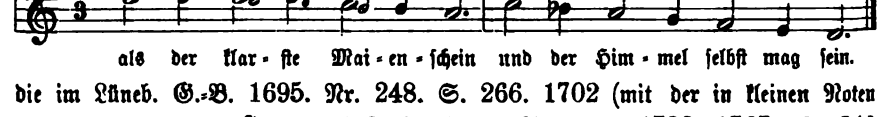
[3]) Es steht bei Bunsen, G.=B. 1833. Nr. 278. S. 140. 141; Berl. Liederschatz 1832. 1840. Nr. 1075. S. 507; Lange, Kirchenlieder=Buch 1843. Nr. 377. S. 320; Elberf. luth. G.=B. 1857. Nr. 160. S. 139. 140.
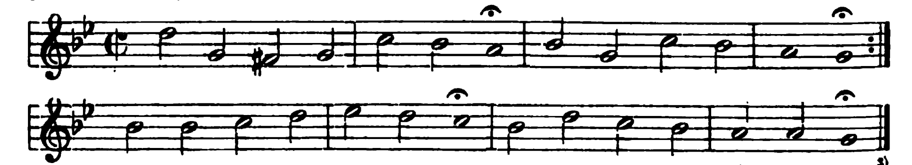


die jedoch schwerlich ursprünglich für dasselbe gesungen, sondern von Goßner nur übertragen sein dürfte.[1])

Zeige mir dein Angesicht, Choral. Das Lied des Angelus Silesius brachte in der „Heiligen Seelenlust" 1657. Nr. 79 die folgende erste eigene Melodie von Georg Joseph mit:





die im Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 248. S. 266. 1702 (mit der in kleinen Noten angedeuteten Variante)[2]) und bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 243 aufgenommen war. — Im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 77b. S. 57 (Ausg. 1820. S. 78. 79) erschien die mit dem * der „ganz neuen Melodien" des Buches gezeichnete, also zweifelsohne von Christian Gregor erfundene zweite Weise:


[3])

Zeising, Heinrich Christian, aus Römhild gebürtig, war anfänglich um 1710 Violinist in der Kapelle zu Durlach, dann von etwa 1715 an Kapellmeister zu Hildburghausen, wo er 1732 noch in Funktion war.[4]) Der Diakonus Johann

---

[1]) Das Goßnersche Ch.-B. entnahm die Melodien, die es von Münchener kath. Komponisten giebt aus „Vollständige Sammlung der besten alten Melodien zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen nach Anleitung des katholischen Gesangbuchs vom Freiherrn v. Mastiaux. 6 Hfte. München 1812, bei Jakob Giel." Vgl. die Musikzeitschrift Eutonia. Bd. V. 1831. S. 237.

[2]) Die Angabe Dörings, Choralkunde 1865. S. 122: „Lüneb. G.-B. 1686" ist unrichtig; in dieser Ausgabe und in der von 1694 findet sich das Lied und die Melodie noch nicht.

[3]) Unter Art 77a. S. 57 hat dasselbe Ch.-B. noch eine weitere Melodie unter dem Namen unsers Liedes; das ist aber nicht eine eigene, sondern die entlehnte Weise „Nun das alte Jahr ist hin" (vgl. Bd. II. S. 392) aus Freylinghausens G.-B. I. 1704. Nr. 51. S. 62.

[4]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 656, der von ihm als „jetzigem Capellmeister" spricht. Gerber, Neues Lex. IV. S. 631 sagt „um 1730".

Georg Seebach[1]) in Hildburghausen hatte 1718 und 1719 „Sonn- und Festtägliche Cantaten zur Kirchen-Music in der Fürstl. Schloß-Capelle auf Fürstl. Befehl verfertigt" und drei Jahrgänge derselben „unter nachfolgenden Tituln: Evangelische Hertz-Ermunterung, Lieder von Zion, und Blumen der Erquickung aus den Sonn- und Festtags-Episteln" drucken lassen. Von diesen Texten hat Zeising nach Walthers Zeugnis den zweiten Jahrgang „die Lieder von Zion componieret."[2]) Noch als Student hatte Seebach 1714 auch den Text eines Passionsoratoriums „Der leidende und sterbende Jesus" verfaßt;[3]) doch ist nicht bekannt, ob Zeising auch dieses in Musik gesetzt hat. Es sind diese Kirchenmusiken Zeisings über den engen Kreis, für den sie geschaffen waren, wohl kaum hinaus gekommen und längst vergessen. Ihre Art und ihr Wert oder Unwert sind daher nicht mehr zu schätzen und nur das mag man gerne annehmen, daß dieselben immerhin dazu angethan gewesen sein werden, „den Worten der Poesie ein rechtes Gewicht zu machen," wie dies Seebach in seiner Vorrede verlangt hat.

Zeitzing, Peter, auch Zeizius genannt, ein zu seiner Zeit namhafter Orgelbauer in Schlesien, war 1731 zu Jauer geboren und starb am 13. März 1797 zu Frankenstein. Als „ein Mann, der wegen seiner moralisch-guten Eigenschaften sowohl als auch wegen seiner großen Kenntnisse in der Orgelbaukunst geschätzt wurde," hat Zeitzing während einer 34jährigen Praxis außer vielen Reparaturen mehr als 40 neue Werke, „worunter sehr tüchtige, zur Zufriedenheit der Sachverständigen" erbaut. Namentlich wurde an seinen Werken gerühmt, daß sie im Manual und Pedal eine vollständige tiefe Oktave, ein mächtiges Pedal und ein ganz selbständiges zweites Manual hatten. Über dem Bau seines letzten Werkes, der Orgel in der Maltheserkirche zu Striegau, starb er, ohne sie vollenden zu können.[4])
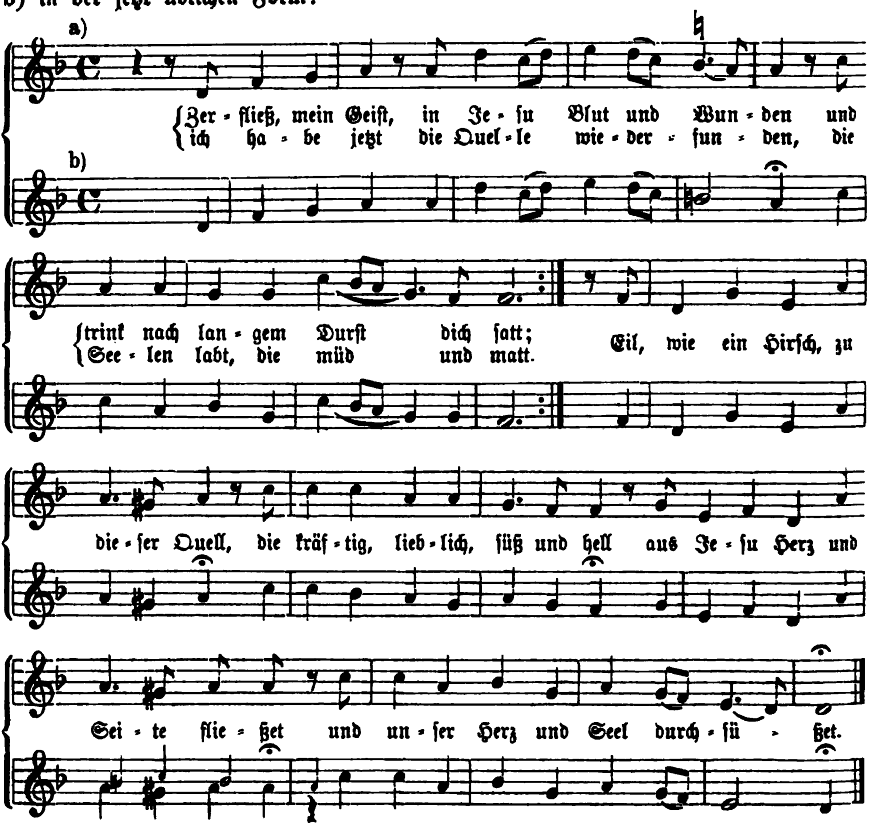
---

[1]) Vgl. über diesen fruchtbaren Dichter geistlicher Lieder Wetzel, Hymnop. IV. S. 465 bis 480. — Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 298 bemerkt, Seebach sei „um 1724" gestorben; aber Wetzel, a. a. O. S. 477 sagt bestimmt: „ist verschieden a. 1721. d. 2. April, aet. 37."

[2]) Vermutlich aber auch die beiden anderen Jahrgänge, wenn nicht etwa der gleichzeitig in Hildburghausen lebende Organist Johann Christoph Zahn (vgl. den Art.) dabei mitgeholfen hat.

[3]) Vgl. Wetzel, a. a. O. und Spitta, Bach II. S. 325. 327. Dieses Passionsoratorium enthielt „über die 24. Passions-Texte ebenso viel sehr erbauliche und geistreiche Lieder", die Seebach „nach bekannten Melodien gedichtet" hatte, die aber nicht von der Gemeinde, sondern von den handelnden Personen als Arien gesungen werden sollten.

[4]) Vgl. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 474. 475. Bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 190 findet man die Disposition der Orgel zu St. Vincenz in Breslau von Zeitzing mitgeteilt. Von den 45 kl. Stn. gehören 15 zum ersten, 15 zum zweiten Manual und 15 zum Pedal; das ist eine ganz ungewöhnliche Verteilung. Seidel nennt den Mann „Zeuzius".

Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden, Choral. Dieses Abendmahlslied von Peter Lackmann[1]) erschien in dem G.-B. Halle, Schütze. 1697. S. 270 erstmals gedruckt. In der Melodienausgabe dieses Buchs, dem Darmst. G.-B. 1698. S. 279 erhielt es auch seine erste eigene Melodie, die, hauptsächlich durch das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 462. S. 723 (Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 1121. S. 752. 1771. Nr. 1121. S. 714) verbreitet, seine kirchliche Weise geworden und geblieben ist. Sie heißt a) im Original[2]) und b) in der jetzt üblichen Form:

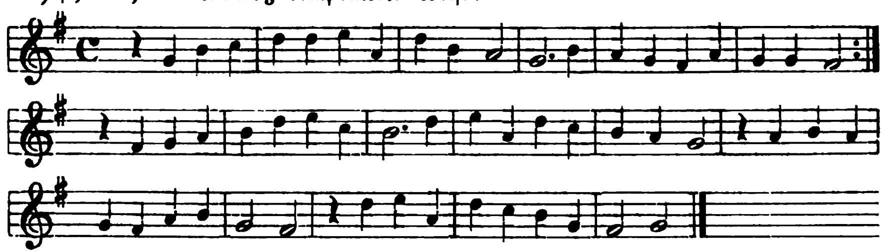


Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 517. S. 286. 287 (mit der angedeuteten Abänderung der vorletzten Zeile); Wernigerod. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 352. S. 342; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 200. 2te Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 322; Müller, Ch.-B.

[1]) Vgl. Grischow-Kirchner, Nachricht 2c. 1771. S. 26. Rambach, Anthol. IV. S. 82. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 417.
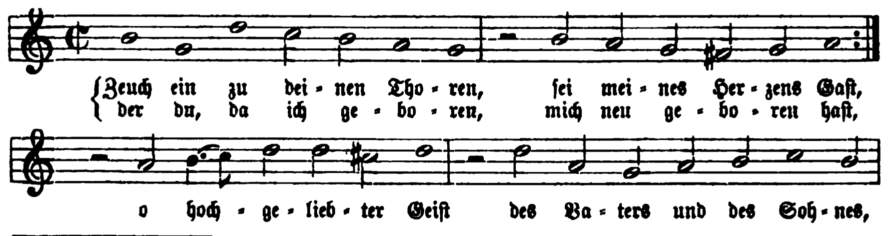
[2]) Vgl. auch v Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. Beisp. Nr. 28. S. 11. 12, wo der originale Baß beigegeben, aber die taktische Darstellung nicht originalgetreu ist.

1754. Nr. 408; Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 259. S. 348. 349 („Hier lieg ich nun, o Herr, zu deinen Füßen"); Forst-Pförtensches G.-B. 1761 („Erstandner Held, hier wirft zu deinen Füßen"); Brüder-Ch.-B. 1784. Art 188. S. 151 („Zeuch hin, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden"); Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 171. S. 86. 87; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 236. S. 261 (bis 10. Aufl. 1885, z. B. 6. Aufl. Nr. 334. S. 100); Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 289. S. 218. 219; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 344. S. 122; Ders. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 431. S. 208. 209; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 285. S. 236. 237; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1290. S. 972. 973[1]) u. v. a. — Bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 199. 1te Mel. erschien noch die folgende zweite, wahrscheinlich von König komponierte Weise:



die jedoch keine Bedeutung erlangt hat und nur bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1291. S. 973 nochmals gedruckt worden ist.[2])

Zeuch ein zu deinen Thoren, Choral. Paul Gerhardts allbekanntes treffliches Pfingstlied brachte bei seinem Erscheinen im Berl. G.-B. von Runge, 1653. Nr. CLVII. S. 244—247 und in der Praxis piet. melica. Editio V. 1653. Nr. 190 die folgende eigene Melodie von Johann Crüger (sie ist durch die Chiffer „J. Cr." beglaubigt) mit:



[1]) Dieses Ch.-B. behauptet von dieser Weise frischweg wieder „Mel. vom Dichter des Liedes." Aber es ist bei ihr, so wenig als bei andern Halleschen Weisen irgend welcher Anhalt für eine solche Behauptung vorhanden.
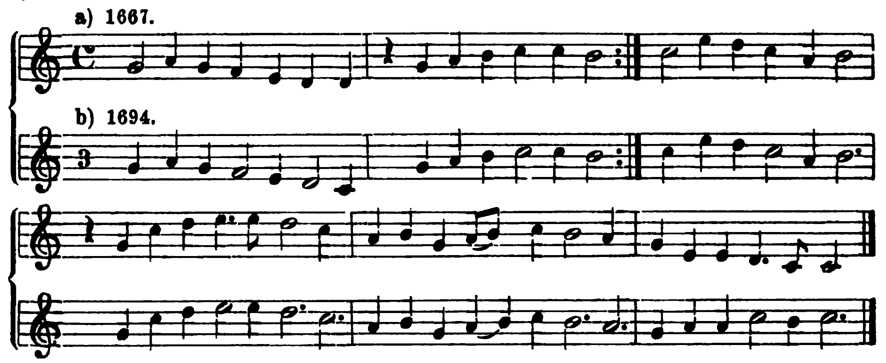
[2]) Zwei weitere Melodien des Liedes sind noch: 3. eine aus der Melodienbeigabe zum Baireuther G.-B. 1733. S. 76; 4. eine von Joh. Balthasar Reimann in seinem Ch.-B. 1747. Nr. 185. Sie sind nicht bekannt geworden. Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 6165 und 6167. S. 668.
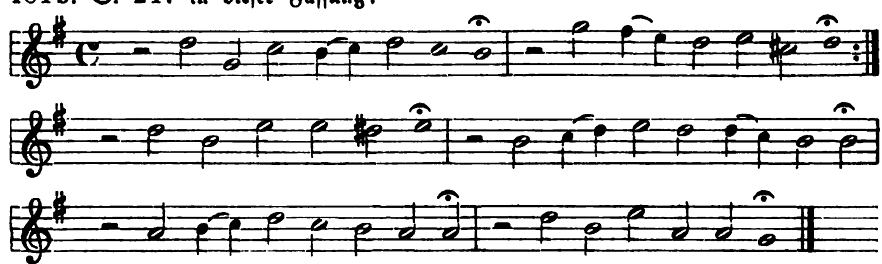


Sie ist die kirchliche Weise des Liedes geworden und hat weite, wenn auch nicht ganz so allgemeine Verbreitung wie das Lied gefunden. Schon die G.-BB. der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nämlich verwiesen das Lied vielfach (z. B. das Nürnb. G.-B. 1677; das Lüneb. G.-B. 1686. 1694. 1695 u. a.) auf die Weise „Von Gott will ich nicht lassen"; das hielten die Choralbücher des 18. Jahrhunderts zum Teil fest (z. B. Witt 1715; Telemann 1730; Dretzel 1731; das Brüder-Ch.-B. 1784; Kühnau 1786. 1790 u. a.[1]), und so ist es gekommen, daß unsre Melodie auch noch in manchen Gesang- und Choralbüchern fehlt (z. B. im Braunschw. Ch.-B. 1866; Schles. Mel.-Buch 1880; Ch.-B. für das Königr. Sachsen 1883; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887; Mel.-Buch für Brandenb.-Berlin 1887 u. a.). Sonst ist ihre Verbreitung eine weite: Berl. Praxis bis 1702; Frankf. Praxis 1656—1700 (1680. Nr. 286. S. 357. 358; 1693. Nr. 462. S. 555); Sohren, Musikl. Vorschmack 1683. Nr. 312. S. 402; Darmst. Kantional 1687; Speer, Choral-G.-B. 1692 („Was wilt du dich betrüben"); Meininger G.-B. 1693 ꝛc. („Nun jauchzet all ihr Frommen"); Württ. Gros Kirchen-G.-B. 1711; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 106; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 35. 1777. Nr. 32; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 524; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 27. S. 12; Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 22. S. 12 („Schwingt, heilige Gedanken"); Württ. Ch.-B. von Keßler 1792. Nr. 5. S. 5; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 284a. S. 247; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1096. S. 471; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 83. S. 42; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 177. S. 219. 220; Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 134. S. 119; Eisenacher G.-B. 1854. Nr. 49. S. 44; Layriz, Kern III. Nr. 596. S. 131; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 181. S. 110; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 268. S. 122; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 345. S. 122. 123; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 136. S. 121; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 432. S. 209; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 286. S. 237; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 193. S. 101; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 132. S. 86. 87; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 111. S. 101. 102; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 705. S. 268; Bad. Ch.-B. 1882. 1884. Nr. 101. S. 126. 127; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 186. S. 97. 98; Ch.-B. für Kassel 1890. Nr. 161. S. 135 u. s. w. — Zwei weitere Weisen, die unser Lied noch erhalten hat, sind nicht bekannt geworden. Die zweite von Johann Georg Ebeling in seiner Ausgabe der Lieder Gerhardts

[1]) Auch Seb. Bach hat als „Zeuch ein zu deinen Thoren" nicht Crügers Melodie gesetzt, sondern „Helft mir Gotts Güte preisen". Vgl. seinen Satz in den Choralgesängen. 3. Aufl. 1832. Nr. 23. S. 17.
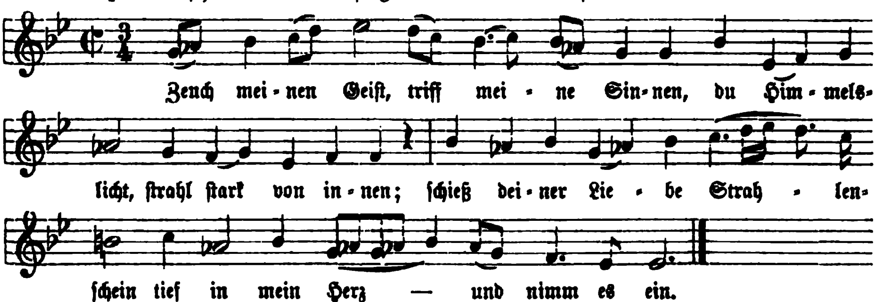
„Das Siebende Dutzet“. 1667. Nr. LXXX. S. 188 heißt a) im Original, b) in der Umbildung des Dresdner Kirchen- und Hausbuchs 1694. S. 231:



Eine dritte Weise unbekannter Herkunft erschien in Weimars Ch.-B. 1803. Nr. 184b. S. 247 in dieser Fassung:

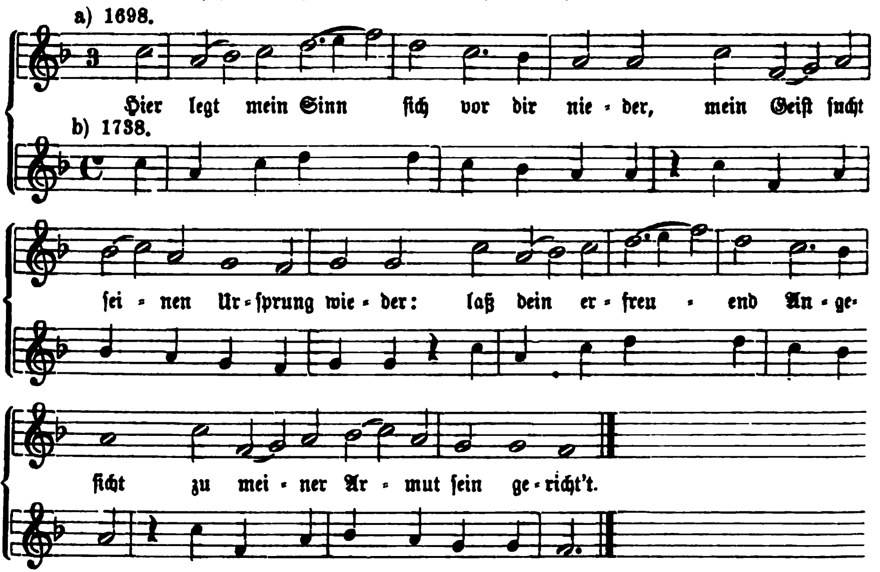


Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen, Choral. Das Lied von Christian Knorr v. Rosenroth erschien in dessen „Neuem Helikon“. Nürnberg 1684. S. 181 mit der Aufschrift „LXX. Aufmunterung zur Göttlichen Vollkommenheit aus dem Holländischen“ und der folgenden Arienweise:



Solange das holländische Original sich nicht etwa wieder findet, ist nicht zu entscheiden, ob die Bemerkung „aus dem Holländischen“ auf beides, das Lied und die Weise, oder nur auf das Lied geht, und in diesem Falle die Melodie von Knorr v. Rosenroth selbst erfunden ist. Aus den beiden ersten Zeilen dieser Weise

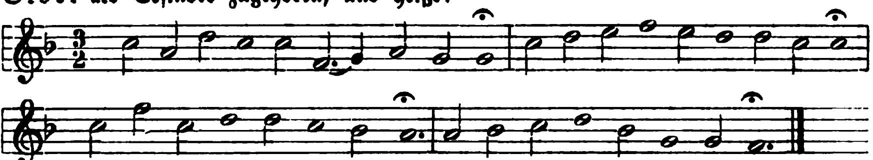
wurde im Darmst. G.-B. 1698. S. 289 eine Melodie (a) für das Lied gebildet,[1]) die König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 243 in geraden Takt umsetzte und weiter abschwächte (b). Diese beiden Melodieformen sind:



So kam die Melodie in den Kirchengesang und zwar, da das Originallied für den kirchlichen Gebrauch kaum geeignet war, meist auf Dr. Christian Friedr. Richters Lied „Hier legt mein Sinn sich vor dir nieder", eines der „gediegensten Heiligungslieder, ebenso schlicht als tief", aus Freylinghausens G.-B. I. 1704. S. 473—475 übertragen. Sie hat fast allgemeinen Eingang erlangt, wie die folgenden Nachweise zeigen: Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 367. S. 560. 561 (Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 888. S. 588. 1771. Nr. 588. S. 559. 560); Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 592. S. 327. 328; Wernigerod. G.-B 1738 (bis 1766). Nr. 678. S. 685; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 60. 2te Mel.; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 29. S. 25; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 85. S. 39; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 172. S. 208; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 83. S. 279; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 211. S. 177; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 896. S. 396; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 313. S. 238. 239; Reinhard-Jensen, Preuß. Ch.-B. I. 1828. Nr. 117. S. 83 („Ach Liebster, zeuch mich in dein Sterben"); Hamb. Mel.-Buch 1842. 1845. Nr. 193. S. 71; Elberf. G.-B. 1852. 1854. Nr. 477. S. 403; Bayr. Ch.-B. 1854.
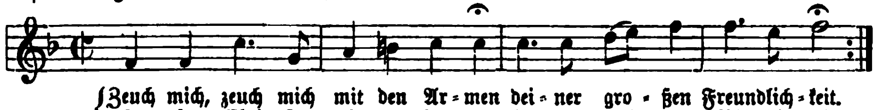
[1]) Aus diesem G.-B. war die Melodie bis jetzt bekannt, und v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 514. 515 hielt sie für „eine neu dazu erfundene Singweise, die jedoch im allgemeinen der ursprünglichen anklingt." Vgl. dagegen die Bemerkungen Zahns in der Euterpe 1874. Nr. 5. S. 76.

Nr. 182. S. 110; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 677. S. 309; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 346. S. 126; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 359. S. 324; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 433. S. 210; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 287. S. 238; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 367. S. 304; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 432. S. 394; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 704. S. 267; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 78. S. 22. 23; Ch.-B. des Königr. Sachsen 1883. Nr. 192. S. 112; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 74. S. 42. 43; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887 Nr. 354. S. 334; Mel.-Buch für Brandenb.-Berlin 1887 und Ch.-B. 1888. Nr. 178. S. 112; G.-B. für Rheinland u. Westfalen 1893. Nr. 326. S. 298, u. s. w. — Eine zweite Melodie, die noch einigen Eingang gefunden hat, brachte Joh. Georg Christian Störls Ch.-B. 1710. 1721. Nr. 166; sie wird wohl Störl als Erfinder zugehören, und heißt:



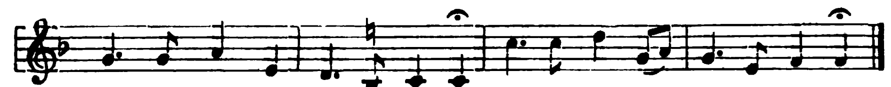
Sie fand Aufnahme bei König, a. a. O. S. 243. 1te Mel. (ebenfalls in geraden Takt umgesetzt); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 296; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 60. 1te Mel., im Bayr. Ch.-B. 1820 Anh. Nr. 12. S. 272; bei Becker, Leipz. Ch.-B. 1844; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 676. S. 309 und Volckmar, Ch.-B. Op. 100. 1863.[1])

Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen, Choral. Joachim Neanders ziemlich verbreitetes Lied „Der nach Jesu Laufende (Hohelied I, 4)" erschien in den „Bundesliedern" 1680. S. 86. Dritter Druck 1686. S. 86 und 88 mit der ersten eigenen Melodie:[2])
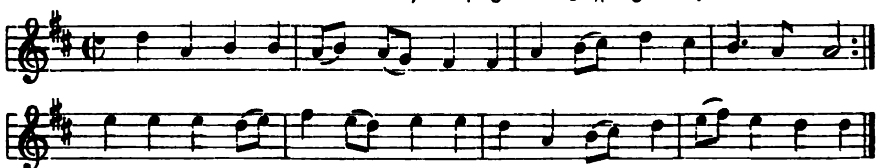


[1]) Die übrigen Melodien, die für das Lied hervorgetreten sind, haben keine Bedeutung erlangt; es sind folgende: 3. die von Balth. Reimann in seinem Ch.-B. 1747. Nr. 209, und 4. die bei Freyer, Warschauer Ch.-B. 1845. Nr. 95. Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 790. 792. S. 211. — Unter Nr. 791 bringt Zahn noch eine weitere Melodie aus Müllers Ch.-B. 1754. Nr. 60. 3te Mel. als unsrem Liede gehörig; aber er hat übersehen, daß das die Weise „O teures Blut, du dienst zum Leben" aus Dretzels Ch.-B. 1731. S. 350 ist, die er unter Nr. 786. S. 210 bereits hatte.

[2]) Zugleich war es noch mit „Mel. Ey was frag ich nach ꝛc." überschrieben; bei diesem unmittelbar vorangehenden Liede steht S. 82 ebenfalls eine „Eigene Mel.", die aber nicht bekannt geworden ist.
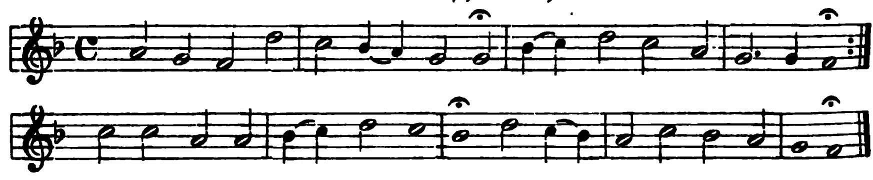


Wirst du mich nicht zu dir zie-hen, ach, so muß ich von dir flie-hen.

die vielleicht von Neander erfunden ist, aber keine Beachtung gefunden hat, da die ersten Melodien der „Bundeslieder" 1691 überhaupt ganz beseitigt worden sind. Aber auch die zweite Weise von Georg Christoph Strattner, die im sechsten Druck 1691. Nr. 23. S. 74. 75 an ihre Stelle trat, hatte ganz dasselbe Schicksal. Die kirchliche Melodie des Liedes ist erst eine dritte geworden, die das Darmst. G.-B. 1698. 1700. 1705. S. 237 [1]) in folgender Fassung brachte:



Sie wurde — später meist unter Verwendung zu andern Liedern — aufgenommen bei Störl, Ch.-B. 1710. 1721. Nr. 144; im Württ. Gros Kirchen-G.-B. 1711; bei Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 397. S. 167; Dretzel, Ch.-B. 1731. Anh. S. 880 (Schluß des Buches); König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 318. 1te Mel.; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 69. 1777. Nr. 61; Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 273. 1te Mel. Kurpfälzer Reform. G.-B. 1785. Nr. 458. S. 578 („Wohlzuthun und mitzuteilen"); Württ. Ch.-B. von Keßler 1792. Nr. 107. S. 94; Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. XLIX. S. 56 („Liebe, die du mich zum Bilde", aus Metrum 8.7. 8.7. 8.8 in 8.7. 8.7 7.7 umgesetzt, wie die Weise seitdem in Württemberg im Gebrauch ist); Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 536. S. 248; Vierst. Gesänge. Stuttg. 1825. Nr. 118. S. 216. 217; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 118. S. 48; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 435. S. 490; Württ. Ch.-B. 1844. 1862. 1876. Nr. 90. S. 79; Kocher, Zionsharfe 1855, I. Nr. 623. S. 287; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 152. S. 107 (umgebildet, zu „Wohl mir, Jesus, meine Freude" und mit „Hildburgh. MB. — ? —" bezeichnet); Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. (1883). Nr. 102. S. 53 („Frohe Siegeslieder schallen") u. s. w. — Bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 585. S. 322. 323 erschien noch die vierte Melodie:
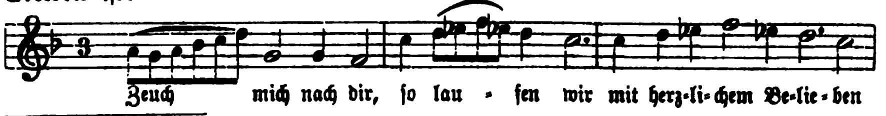


---

[1]) Dasselbe G.-B. hat S. 248 noch eine Mel. „Jesu, meines Herzens Freude" ganz gleichen Inhalts und von an die unsrige nah anklingender Form.

die vermutlich von Witt selbst herrührt, aber nur noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. 2te Mel. und Müller, Hessen-Han. Ch.-B. 1754. Nr. 273. 2te Mel. Aufnahme gefunden hat.[1])

Zeuch uns nach dir, so kommen wir, Choral. Von drei Liedern ähnlichen Anfangs und Inhalts ist das vorliegende Himmelfahrtslied das bekannteste geworden und steht noch jetzt im Gebrauch.[2]) Es wird traditionell Friedrich Fabricius als Verfasser zugeschrieben,[3]) gehört aber wahrscheinlich nicht ihm, sondern Friedrich Funck (vgl. den Art.) zu. Denn im Lüneb. G.-B. 1686. 1694. S. 348. 1695. S. 483 ist es mit der Chiffer „F. F." bezeichnet, gleich allen in diesem G.-B. erscheinenden Liedern und Melodien Funcks. In der Folge hat man dann, weil man von Funck nichts wußte, die Chiffer irrtümlich mit „Friedrich Fabricius" aufgelöst. Dieses Lied hat keine eigene Melodie, sondern wird nach der Weise „Ach Gott und Herr" gesungen, die ihm im Lüneb. G.-B. von Anfang an zugewiesen war. — Das zweite Lied mit dem Anfang „Zeuch mich nach dir, so laufen wir" von Angelus Silesius ist nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen. Es hat zwei eigene Melodien erhalten: die eine von Georg Joseph in der „Heiligen Seelenlust". 1657. Nr. 72, die andere von „N. H." d. i. Nikolaus Hasse in Heinr. Müllers „Geistl. Seelenmusik". 1659. Nr. 67. Von ihnen ist die erstere von Joseph hier anzuführen, weil nach Zahns Meinung sich aus ihr „wohl die Melodie für das Lied „Ach Gott und Herr" gebildet hat", die bei Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 61. S. 38, Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 66. S. 21 und Hering, Allg. Ch.-B. 1825 vorkommt. Josephs Melodie ist:
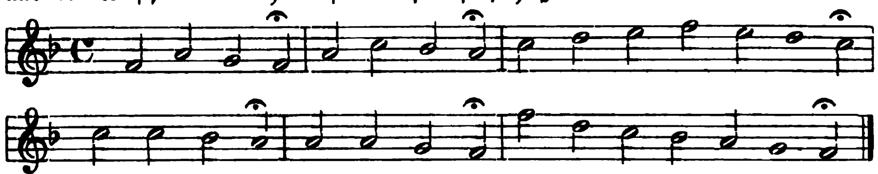


[1]) In dem „Neuen Bremischen Psalm- und G.-B." 1767. Nr. 58. S. 60 findet sich eine „Mel. Zeuch mich, zeuch mich" zu dem Lied „Ach mein Jesu, welch Verderben". Dieselbe Weise steht im selben Buch Nr. 86. S. 82 nochmals als „Eigene Melodie" zu einem vierzeiligen Lied „König, sieh auf deinen Samen" und diesem nur durch Beseitigung der Wiederholung des Aufgesanges und entsprechende Änderung der Schlußzeile angepaßt. Zahn, Melodien I. Nr. 1310. S. 345 und II. Nr. 3751. S. 491 bringt diese beiden Melodien irrtümlich als voneinander unabhängige und hat außerdem übersehen, daß beide der Melodie „Jesu, meines Lebens Leben" von Wolfgang Weßnitzer 1661 wörtlich entnommen sind.

[2]) Vgl. z. B. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 167. Halberst. G.-B. Nr. 195. Revid. Porstsches G.-B. Nr. 570. Mecklenb. G.-B. Nr. 187. G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 112. S. 98. 99.

[3]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. III. S. 446. 447. Gläbecke, Gesangbuchsführer. 1872. S. 184. 185 u. a. — Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 418. 419 bemerkt: „ob die Autorschaft des Fabricius feststehe, vermag ich noch nicht zu entscheiden, da ich dessen Werk „Joh. Gerhardi pietatis schola melica in deutschen Reimen." Stettin 1668 bisher nicht eingesehen habe."



und die Weise, die aus ihr entstanden sein soll, heißt bei Werner:



Das dritte Lied „Zeuch mich nach dir, so laufen wir; zeuch mich 2c." von der Gräfin Ludämilia Elisabeth von Schwarzburg-Rudolstadt hat anderes Versmaß und ist so wenig als das Schefflersche in kirchlichen Gebrauch gekommen. Dagegen ist es die Veranlassung geworden, daß man seiner Verfasserin neuerdings vielfach das obige erste Lied von Funck (oder Fabricius?) irrtümlich zugeschrieben hat.[1])

Zeuner, Martin,[2]) ein Tonsetzer evangelischer Kirchenmelodien, der im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts „Hof- vnd Stiffts Organist zu Onoltzbach" war — „unterhalb Gebürgs" —, während ungefähr gleichzeitig „oberhalb Gebirgs" Johann Staden (vgl. den Art.) zu Kulmbach und Baireuth dieselbe Stellung inne hatte. Zeuners fünfstimmige Tonsätze über damals gebräuchliche Kirchenmelodien sollen nach v. Winterfelds Meinung „Beziehungen zu Eccards „Geistlichen Liedern auf den Choral" haben, „obgleich solche nirgend mit ausdrücklichen Worten ausgesprochen" seien.[3]) Aber die „kräftige Fülle" seines Tonsatzes und den „Fluß seiner Stimmenführung" konnte Zeuner nicht bei Eccard lernen, weil der sie selbst nicht besaß, wohl aber bei Hans Leo Haßler, dessen Schüler er vermutlich gewesen ist. Außer „Teutschen weltlichen Liedlein" (1617)[4]) hat Zeuner herausgegeben:

1. Votum musicale in Nuptias felices XIV. vocum III chor. et Cantilena pia in Solemnitatem Nuptialem XII. voc. et II chor. a Zeunero, Organoedo aulico Onolldsbacensi. 1612. Fol. — 2. LXXXII schöne geistliche Psalmen in dem Brandenburg. Fürstenthumb unterhalb

---

[1]) So schon im Burgschen G.-B. 1745. 1761. S. 390, dann Lange, Kirchenliederbuch 1843. S. 186; Knapp, Liederschatz. 2te Ausg. 1850. S. 308; das Baseler G.-B. 1854. S. 456; Bachmann, Zur Gesch. der Berl. G.-BB. 1856. S. 350. 351; Wackernagel, Kleines G.-B. 1860. Nr. 39; Elberf. luth. G.-B. 1857. S. 110 u. s. w.

[2]) Nicht „Maximus", wie Gerber, Neues Lex. IV. S. 642 und ihm folgend Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 515 und Mendel-Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 475 ihn nennen.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 23. Natürlich: „man opfre dem Achelous!" wie weiland das Dodonäische Orakel jedesmal schloß, es mochte sprechen von was es wollte.

[4]) Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 79. 80, der die 28 Nrn. dieses Zeunerschen Werks vollständig verzeichnet hat.

Gebürgs gebräuchlich, mit fünf Stimmen componiert. Nürnberg bei den Fuhrmännischen Erben. 1616. qu. 4°. Aus diesem letzteren Werk sind die folgenden drei Sätze neu gedruckt und also für den Kirchenchor zugänglich: „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott",[1]) bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Notenbeisp. Nr. 4. S. 2. 3; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 298b. S. 507, und in meinem Ch.-B. II. Nr. 287. S. 88. 89; „Mit Fried und Freud fahr ich dahin", bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Notenbeisp. Nr. 5. S. 3, und „Gebenedeit sei Gott der Herr", bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Notenbeisp. Nr. 6. S. 4 und Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 509. S. 796. 797.

Zeutschner, auch **Tzeutschner,**[2]) Tobias, ein schlesischer Sänger geistlicher Lieder und Melodien, von denen einige sich bis zur Gegenwart im Kirchengesang erhalten haben, war als der Sohn eines Tuchmachers um 1615 zu Neurode in der Grafschaft Glatz geboren. Noch als Kind kam er mit seiner Familie, die in der Heimat um ihres Glaubens willen Verfolgung leiden mußte, nach Bernstadt. Hier besuchte er später die Schule und erhielt zugleich eine musikalische Bildung, die ihn befähigte, im Alter von 21 Jahren den Organistendienst an der Schloßkirche zu Öls, wo er in der Folge auch die Würde eines „Ratmanns" erlangte, zu übernehmen. Unterm 6. Mai 1649 wurde er Organist an St. Bernhardin zu Breslau und hier 1654 durch den Amtskanzler von Schlesien v. Knobelsdorf zum Notarius publicus Caesareus erhoben. Am 3. Oktober 1655 ging er als Organist an St. Maria Magdalena in Breslau über und als solcher starb er am 15. September 1675. — Zeutschners Werke sind:

1. Decas prima oder Musicalischen Fleisses Erster Theil, Gott zu Ehren, vnd denen Liebhabern der lieben Music zu gefallen, mit 3. 4. 5. vnd 7. Stimmen mit vnd ohne Violinen, auffgesetzt von Tobias Zeutschnern Organisten zu St. Bernhardin in Breßlaw. Breßlaw, in der Baumannischen Druckerey druckts Gottfried Gründer 1652. 4°. 10 Konzerte enthaltend (Nr. 1. „Habe deine Lust an dem Herrn").[3]) — 2. New-Jahrs-Lied Auff das 1660ste Jahr Christi, Dem allein unsterblichen Gott zu Ehren, Und denn: Denen Wohl-Edlen, Gestrengen, Ehrenvesten, Hoch- und Wohlbenambten Herrn N. N. Praesidi vnd Rathmannen der k. k. Stadt Breßlaw rc. Außschuldigster Submission übergeben. Breßlaw 1660. Gedruckt durch Gott-

[1]) Die Melodie dieses Satzes ist aber nicht von Zeuner erfunden, wie v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 22 wollte: es ist die bei Vulpius, G.-B. 1604. Bl. 41 zuerst erschienene Umbildung der Weise „Nu loben wir mit Innigkeit" von Mich. Weisse, G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. M IIIb, die sich in dieser Fassung allgemein verbreitet hat und noch heute weit bekannt ist. Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 340c. S. 95. 96.

[2]) Wetzel, Hymnop. III. 1724. S. 326 schreibt auf Sinapii Olsnographia. P. II. pag. 144 und Scultetus de Hymnopoeis Silesiis p. 55 sq. gestützt auch „Tzenschnerus al. Zevtschner".

[3]) In der Bibliothek zu Königsberg unter Nr. 25008 (1). I—VIII aufbewahrt. Vgl. Müller, Die musik. Schätze rc. 1870. S. 413. 414.

fried Gründern, Bawmannschen Faktor. 4°. ½ Bogen.[1]) — 3. J. N. J. Parodia uber des Artaxerxes Sängerchor, Dem allein unsterblichen Erlöser Jesu Christo zu Ehren auffgesetzt vnd auß wohlgemeintem Gemütte ubergeben von Tobias Zeutschnern, Not. Caes. Publ. und Organisten zu St. Mar. Magd. in Breßlaw. Gedruckt zum Brieg, durch Christoff Tschorn. O. J. („aber vor 1663"). 2 Bl. 4°. — 4. J. N. J. Musikalischer Hauß-Andacht Erstes Zehn. Tobias Zeutschners N. C. P. und Organisten zu St. Mar. Magd. in Breßlaw. Gedruckt zum Brieg durch Christoph Tschorn. O. J. (aber „Vorrede von 1667"). Anderes Zehn mit gleichem Titel.[2]) — 5. Als der Wol Edle . . . Herr George von Schöbel und Rosenfeld den 15. tag Julij, im Jahr Christi 1670. Seinen Geburts-Tag begieng, versuchte seine Himmels-Gedancken mit diesen in Music gesetzten Müllerischen Liede etlicher massen zuerfreuen Tobias Zeutschner N. P. C. der Kirche zu St. Maria Magdalena in Breßlau Organist. In der Fürstlichen Residentz-Stadt Brieg. Druckts Christoph Tschorn. 2 Bl. Fol. Ist das Lied „Ade, du süße Welt" von Dr. Heinrich Müller mit Melodie und Baß. — Aus diesen Werken waren die folgenden Lieder und Melodien in andern älteren Gesangbüchern aufgenommen: „Ach, was hab ich doch begangen." Hauß-Andacht 1667. 1tes Zehn. Nr. IV. — „Jesu, Meister der Elenden." Das. 1tes Zehn. Nr. V. — „Jesu, Jesu, hilf mir Armen." Das. 1tes Zehn. Nr. VII. — „Heut ist, o Mensch, ein großer Freudentag." Das. 2tes Zehn. Nr. I. — „Gott, reich von großer Gnad und Güte." Das. 2tes Zehn. Nr. III und folgende haben noch jetzt Geltung: „Ach Herr, schone meiner, schone" (vgl. den Art. im Nachtrag); „O Trauerstund! o stockdick-finstrer Tag" (vgl. den Art.), und „Wie bist du, Seele, in mir so gar betrübt" (vgl. den Art.).[3]) — 6. Zwei Motetten: „Gott, du Gott Israel" à 5 Voci, 2 Viol. et 3 Tromb. ad plac. und „Benedicta sit sancta trinitas" à 5. 1665. Beide im Mskr. in der Bibliothek zu Königsberg (Nr. 24837. 24838) aufbewahrt.

Ziegler, Christian Gottlieb, Organist zu Quedlinburg, war am 25. März 1702 zu Pulsnitz in der Oberlausitz geboren. Bei seinem Vater, der dort Organist und Collega tertius an der Schule war, legte er bis ins 13. Jahr sowohl in litteris als insonderheit in der Musik einen guten Grund. Von 1715—1720 besuchte er die Schule des Waisenhauses in Halle und setzte zugleich das Studium der Musik bei seinem Oheim (vgl. den folg. Art.) fort. 1720—1723 studierte er Theologie an der Universität zu Halle und bethätigte sich bereits auch als Komponist von Kantaten, Trios, Ouvertüren und Konzerten. Doch ging er 1723 noch zu

---

[1]) So nach Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 475. 476. Koch und Zahn führen diesen Einzeldruck nicht an.

[2]) Vgl. Zahn, Melodien VI. S. 229. Nr. 709. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. IV. S. 33 datiert das zweite Zehn „Brieg 1670".

[3]) Noch eine weitere Melodie „O Ewigkeit, du Donnerwort" steht mit „Tobias Zeutschn." unterzeichnet bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 1069. S. 1365; sie ist aber nicht bekannt geworden.

Heinichen und Pezold nach Dresden, kehrte aber 1724 nach Halle zurück, wo er nun Rechtswissenschaft studierte. Unterm 16. Mai 1727 sodann wurde er als Hoforganist nach Quedlinburg berufen, wo er 1730 auf die Organistenstelle an der Hauptkirche St. Benedicti überging. Spätere Nachrichten über ihn fehlen, auch die Zeit seines Todes ist nicht bekannt geworden. 1731 schrieb er „Der wohl informierte General-Baßist“, der aber, wie es scheint, nicht gedruckt worden ist.

Ziegler, Johann Gotthilf, Organist an der Ulrichskirche zu Halle, auch „Musicus ordinarius im Paedagogio regio daselbst“, war 1688 zu Dresden geboren und hatte dort von frühester Jugend an grundleglichen Musikunterricht erhalten. Nachmals besuchte er das Pädagogium zu Halle, suchte aber neben den Schulstudien auch seine musikalische Ausbildung zu fördern. 1710 studierte er 1/2 Jahr lang bei Zachau, dann bei Seb. Bach, auf dessen Unterricht er sich später mit besonderem Nachdruck berief, in dem er dazu bemerkte, er habe im Choralspielen bei ihm gelernt, „die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affekt der Worte“ zu spielen. Die Zeit jedoch, wann und wie lange er zu Bachs Füßen gesessen, ist nach Walthers etwas verworrenen Angaben nicht mehr zu bestimmen, so wenig als die, da Ziegler beim alten Johann Theile, dem „Vater der Kontrapunktisten“, Kompositionsstudien gemacht und auf „einer zweyjährigen Reise verschiedene Kapellen Teutschlandes“ besucht hat. Von 1713 an hörte er noch theologische und juridische Vorlesungen an der Universität Halle und wurde dann, nachdem ihm Gottfried Kirchhoff 1716 das Zeugnis musikalischer Reife ausgestellt hatte, zunächst als Adjunkt des Organisten Meißner, 1717 aber definitiv Organist an der Ulrichskirche zu Halle, in welchem Amte er lebenslang gewirkt hat. Denn als er 1721 eine Berufung nach Reval erhielt, gewährte man ihm, damit er in Halle bleibe, eine Besoldungserhöhung, und als er sich 1746 als ein 58jähriger noch um die Nachfolge Kirchhoffs an der Liebfrauenkirche bewarb,[1]) wurde nicht er, sondern Wilhelm Friedemann Bach gewählt. Wann Ziegler gestorben, ist nicht bekannt geworden.[2]) Er hat sich in Halle insbesondere als Lehrer seiner Kunst und als Kantatenkomponist bethätigt. Als Lehrer hatte er „einen ungemein starcken Zugang von Scholaren, so daß von früh 6 bis abends 9 Uhr alle Stunden besetzt“ waren und „noch in dem 1730ten Jahre 33 Exspectanten sich angegeben, welche bey ihm keine Stunden bekommen können.“ Als Komponist hat er „4 Jahr-Gänge Kirchenkantaten-, zweene Evangelien-, und zweene Epist.-Jahrgänge — selbst componieret, darzu der Herr

---

[1]) Vgl. sein in mehrfacher Hinsicht interessantes Bewerbungsschreiben vom 1. Febr. 1746 bei Chrysander, Jahrb. für Musikwissenschaft. II. 1867. S. 241. 242.

[2]) Gerber, Altes Lex. II. S. 851. 852 hat das Todesdatum nicht beigebracht; er reproduzierte nur Walther und bemerkte dazu, daß „das Bildniß des würdigen Mannes noch C. Ph. Em. Bach so wert war, daß er es von seinem Sohne (dem Maler) abzeichnen ließ.“ Dieses Bild führt dann Gerber in seinem Anhang III („Gemälde und Zeichnungen“). S. 67 sogar als „gezeichnet von J. Seb. Bach“ (?!) an.

Doctor Hunold (Menantes, gest. 16. Aug. 1721 zu Halle) zu dem ersten, zum andern zweien der Herr Rambach und zum letzten seine Wenigkeit die Poesie gemacht." Die Musiken Zieglers zu diesen Texten sind nun freilich längst und gänzlich verschollen, obwohl er solche auch nach auswärts — z. B. „die hochfürstl. Leichen-Music in Zerbst (1736), derer Musiquen auf dem Lande bey Hochadl. sowohl bey Hochzeiten als Leichenbegängnissen nicht zu gedencken — componieret." Aber dadurch, daß er Dr. Johann Jakob Rambach als Textdichter gewann, hat er wenigstens das Verdienst, eine Anzahl Kantatendichtungen veranlaßt zu haben, die zu den besten unter den zahllosen Texten gehören, welche in jener Zeit entstanden sind.[1])

Ziegler, Marianne **von**, eine vornehme Leipziger Dame zu Seb. Bachs Zeit, die hier anzuführen ist, weil dieser neun seiner schönsten Kirchenkantaten über von ihr verfaßte Texte geschrieben hat.[2]) Sie war am 28. Juni 1695 als die Tochter des Appellationsrates und Bürgermeisters zu Leipzig Franz Konrad Romanus geboren und erhielt dort eine ihrem Stande entsprechende sorgfältige Erziehung. Nachdem der Tod zwei Ehebündnisse, die sie 1711 und 1715 geschlossen, gelöst hatte, lebte sie seit 1722 als Witwe in Leipzig und machte ihr Haus zu einem Mittelpunkt des geistigen Lebens in der höheren Gesellschaft dieser Stadt. Durch Gottsched auch zu litterarischer Beschäftigung angeregt, gab sie 1728 bis 1729 zwei Gedichtsammlungen und 1731 Briefe über litterarische und ästhetische Themata heraus. Darum wurde sie Mitglied der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig und 1733 von der philosophischen Fakultät der Universität Wittenberg zur kaiserlichen Poetin gekrönt. Von 1741 an lebte sie in dritter Ehe mit Wolf Balth.

---

[1]) In der Vorrede (dat. Jena, 8. April 1720) zu seinen „Geistl. Poesien". Halle 1720 sagt Rambach hierüber selbst: „Es sind von denselben (von seinen Texten) bereits einige von dem geschickten Herrn Ziegler componieret und vor volkreicher Versammlung abgesungen worden. Durch denselben wurde mir vor einiger Zeit aufgetragen, zur Musik in der Ulrichskirche in Halle dergleichen nach und nach zu verfertigen. Die am 23. Sonntag nach Trinitatis (also 1719) ist die erste Kantate, welche ich in meinem ganzen Leben verfertiget ꝛc." Vgl. auch Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. IV. S. 531. 532. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 305. Spitta, Bach II. S. 176—178.

[2]) Diese Kantaten sind: 1. „Ihr werdet weinen und heulen." Sonntag Jubilate. Ausg. der Bach-Ges. XXIII. Nr. 103. — 2. „Es ist euch gut, daß ich hingehe." Sonntag Kantate. XXIII. Nr. 108. — 3. „Bisher habt ihr nichts gebeten." Sonntag Rogate. XX. 1. Nr. 87. — 4. „Auf Christi Himmelfahrt allein." Himmelfahrtsfest. XXVI. Nr. 128. — 5. „Sie werden euch in den Bann thun." Sonntag Exaudi. — 6. „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten." Erster Pfingsttag. XVIII. Nr. 74. — 7. „Also hat Gott die Welt geliebt." Zweiter Pfingsttag. XVI. Nr. 68. — 8. „Er rufet seine Schafe mit Namen." Dritter Pfingsttag. XXXV. Nr. 175. — 9. Es ist ein trotzig und verzagt Ding." Trinitatisfest. XXXV. Nr. 176. — Die Texte stehen in der Verfasserin „Versuch in gebundener Schreibart". Erster Teil. Leipzig 1728. S. 243 bis 268. 271—273.

Adolf v. Steinwehr, Professor an der Universität zu Frankfurt a. d. O., und hier starb sie am 1. Mai 1760. — „Ihr kleiner Lorbeer als Dichterin ist längst verwelkt. Aber indem Bach sich durch sie zu einer Reihe seiner herrlichsten Schöpfungen anregen ließ, hat er ihr gestattet, an seiner Unsterblichkeit teil zu nehmen.“[1])

Zimbel, oder Cymbel, wie man bis jetzt gewöhnlich schrieb,[2]) eine gemischte Stimme der Orgel, die wohl schon bald, nachdem man das Pfeifenwerk in Stimmen teilen gelernt hatte, aus den kleineren Chören des Hintersatzes oder der Gesamt-Mixtur gebildet worden ist. Jedenfalls war „der Zimmel“ bereits um die Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts in der Orgel Arnold Schlicks eine wichtige Stimme. Den charakteristischen, feinschneidenden Klang, den die kleinen Chöre der Zimbel einem Werk gaben, mochte man nicht entbehren[3]) und Schlick verlangte für seine ziemlich bescheidene Orgel nicht nur „einen Zimmel“ ins Hauptwerk, sondern auch noch „ein gut reins zimmelein“ ins Rückpositiv, denn, so meinte er, „das lautet zu allen Registern wohl“. In der Folge steigerte sich die Verwendung der Zimbel, wie der gemischten Stimmen überhaupt, bis zum Übermaß. Prätorius zählt nicht weniger als sechs verschiedene Arten von Zimbeln auf, die zu seiner Zeit im Gebrauch waren, und Adlung bringt noch mehrere Stimmen hinzu, die zwar nicht wirkliche Zimbeln sind, sondern nur um ihrer kleinen Körper und ihres „hellen, auf cymbelart klingenden“ Tones willen so genannt wurden.[4]) Jetzt erhält

---

[1]) Vgl. Spitta, Über die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Marianne von Ziegler. 1884. S. 32 (Aus „Historische und Philologische Aufsätze. Festgabe an Ernst Curtius zum 2. September 1884“).

[2]) Man ist mit Recht zur alten Schreibweise des Wortes zurückgekehrt. Arn. Schlick 1511 wußte nur von „Zimmel“ und „Zimmelein“, Michael Prätorius 1618 nur von „Zimbel“. Bei Werckmeister, Organ. Gruning. red. 1705. § 8 steht „Zimbel“, aber in der Orgelprobe 1716. S. 38. 85 auch „Cymbel“, und seit Adlung schrieb man von der Mitte des vorigen Jahrh. an nur noch „Cymbel“ und gelegentlich Mischformen, wie „Zymbel“ bei Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 210, oder „Cymbel“ in der Überschrift und „Cimbel“ im Text, wie Schlimbach, Über die Struktur ꝛc. der Orgel. 1825. S. 145. 146. Zellner, Vorträge über Orgelbau 1893. S. 111. 142 bleibt übrigens auch heute noch bei „Cymbel“. — Hinsichtlich des Genus wird das Wort jetzt allgemein als Femininum behandelt Vgl. Duden, Orthogr. Wörterbuch. 1892. S. 258. Schlick sagte „der Zimmel“ und „das Zimmelein“, Prätorius sowohl „Grober Zimbel“, „Kleiner Zimbel“, als auch „Klingende Zimbel“, „Repetierende Zimbel“, auch Töpfer, Die Orgel ꝛc. 1862. S. 74 hat noch „der Cymbel“ und Schlimbach, a. a. O. bringt, damit auch das Neutrum nicht fehle, noch „ein dreifaches Cimbel“ hinzu.

[3]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 84, der hiezu noch bemerkt: „Dieser feinschneidende Klang blieb für lange Zeit die angestrebte Eigenschaft der deutschen, noch für längere Zeit die der italienischen Orgeln, ein Umstand, den man beim Vortrag von Kompositionen aus dem 16. und 17. Jahrh. nicht übersehen darf.“

[4]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 131, der aufzählt: 1. „Grober Zimbel ist von 3 Pfeiffen besetzet. 2. Klingende Zimbel, 3 Pfeiffen stark, repetiret durchs ganze Clavir in f und in c̄, und wird also gesetzet f a c̄: welches die kunstreichste sein soll. 3. Zimbel

die Zimbel meist drei Chöre[1]) und wird hauptsächlich in zweifacher Weise verwendet, wonach natürlich ihre Mensur und Zusammensetzung sich verschieden gestaltet: einmal in großen Werken als Beigabe der Mixtur, gleichsam als ihre Oktave; fürs andere in kleineren Orgeln, oder auf Nebenmanualen von großen als Ersatz der Mixtur, als eine Mixtur in verjüngtem Maßstab.[2]) Bei ersterer Verwendung soll die Zimbel die Mixtur ergänzen und schärfen, indem sie dieser die höheren Obertöne hinzubringt. Streng theoretisch genommen darf sie da nur aus Oktavenchören — auf C einfach aus c^2 c^3 c^4 — bestehen, und es ist ein das Charakteristische dieser Zimbel verwischender Mißbrauch, wenn sie mit Quinten- und gar mit Terzenchören ausgestattet wird. In der Praxis freilich hat sie schon Silbermann auf C aus 1′ ⅔′ ½′ zusammengesetzt und dabei allerdings den Quintenchor so intoniert, daß man ihn „nicht herausmerkt", wie der alte Schlick aus-

ist von 2 Pfeiffen, und wird etliche mal mehrentheils per octavas repetiret. 4. Kleiner Zimbel ist von einer Pfeiffen und ist repetiret. 5. Repetirende Zimbel ist von 2 und 1 Pfeifen besetzt, und repetirt sich fort und fort. 6. Zimbel-Bässe seind zwei oder zum höchsten dreierlei Arten ꝛc." — Nach Werckmeister, Org. Gruning. red. 1705. § 3 stand in dieser 1592 erbauten Orgel ein „Repetierend Zimbel-Regal 8′", bei dem nach Adlungs Meinung, Mus. mech. organ. I. S. 87 eine Zimbel und ein Regal auf einer Schleife gestanden haben soll, das aber vielleicht nur ein Regal war, das der Kleinheit seiner Körper wegen repetieren mußte. Bei Niedt, Handleitung zum Generalbaß. 1721. II. S. 110 und Adlung, a. a. O. erscheinen dann noch: „Cymbelscharf, das mit Scharf oft eins ist" (aber in der Kreuzkirche zu Dresden ist „Scharf noch apart dabey"); „Cymbeloktav, eine helle auf cymbelart klingende Octav 1′"; „Cymbelpauke zu St. Katharinen in Danzig: ich weiß aber nicht, was es eigentlich sein soll." Wenn v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 228 alle diese Stimmen einfach als „kleine scharf intonierte Orgelregister" erklärt, so ist das doch etwas zu summarisch und erinnert an jenen alt-ägyptischen König, der sich eine ganze Anzahl Leute so nebeneinander stellen ließ, daß er ihnen die Köpfe mit einem einzigen Generalhieb abschlagen konnte.

[1]) Doch findet man in modernen großen Orgeln auch mehr als dreichörige Zimbeln. So hat beispielsweise die Orgel der St. Georges' Hall in Liverpool von Willis in der Great Organ „Cymbals 5 ranks", die Orgel in Saint-Sulpice zu Paris von Cavaillé-Coll im ersten und zweiten Man. je „Cymbale 4fach".

[2]) Es wird dies gewöhnlich nicht genügend auseinander gehalten und man findet daher in den Orgelbüchlein und -Büchern ein unglaubliches Durcheinander widersprechender Angaben über Mensur und Komposition der Zimbel. Lederle, Die Kirchenorgel 1882. S. 122 giebt als „richtige" (?) Zusammenstellung: C = g 2⅔′ c³′ g 1⅓′ oder g 2⅔′ c 2′ e 1⅗′; ebenso Hopkins & Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 274. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 47 läßt die Zimbel wie Mixtur, d. h. aus Oktaven und Quinten zusammensetzen, mit engerer Mensur und 1füßig mit Repetition; Kuntze, Die Orgel und ihr Bau 1875. S. 87 giebt ihr „weite Mensur, mit oder ohne Quinte." Frech, Orgelspielbuch 1851. S. 10 meint: „sie ist meistens in lauter Oktaven gestimmt". Christ, Einrichtung der Kirchenorgel 1882. S. 26. 27 hält „Cymbel 2′ 1⅓′ 1′ neben Cornett sehr passend." v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 228 hat „Cymbel 3fach mit Octav, Quint, Octav", oder mit „Octav, Quint, Terz", „Cymbel 2fach mit Octav und Terz oder Octav und Quint" u. s. w.

drücklich es verlangte, — und jetzt, seit man sich mit den akustischen Verhältnissen der Obertöne vertrauter gemacht hat, setzt z. B. Sauer Zimbeln auch aus Terzen, Quinten und Septimen zusammen.[1]) Bei der engen Zugehörigkeit dieser Zimbel zur Mixtur versteht es sich von selbst, daß sie in Hinsicht ihrer Mensur sich nach dieser zu richten hat. Sie könnte ganz gleich mensuriert werden, in Wirklichkeit wird sie aber immer etwas enger genommen, weil Pfeifenchöre derselben Tongröße und Mensur beim ganz genauen Einstimmen Schwierigkeiten machen.[2]) Auch soll die Zimbel nicht auf denselben Tönen mit der Mixtur repetieren, damit das Einsetzen ihrer größeren Chöre nicht zu sehr bemerklich werde. — Die zweite Art der Zimbel, die selbständig wirken soll,[3]) kann die Quintenchöre nicht entbehren. Silbermann bildete sie auf C aus $1\frac{1}{3}$' 1' und $\frac{2}{3}$' und die „Klingende Zimbel" des Prätorius, die als damals „kunstreichste also gesetzet war: f a $\bar{c}$", hatte demnach bereits auch eine Terz, durch die sie sich freilich mit dem Scharf vermengte. In ihrer Mensur richtet sich diese Zimbel nach dem Principal des Manuals auf dem sie steht, und kann nach Töpfer in dreierlei Weiten genommen werden: „für ganz große Orgeln mit einem Hauptwerk von sehr weit mensurierten Principal- und Oktavstimmen nach dem gewöhnlichen weiten Principal, für mittlere Werke nach der Mensur des engen Principals und für kleinere Werke nach der des Geigenprincipals." — Vgl. auch den Art. „Schreierpfeife". Bd. III. S. 262. 263.

Zimbelstern, Zimbelglöcklein, Stern war in alten Orgeln ein Registerzug, der das Sperrventil einer Kondukte öffnete, die mit ihrem Windstrom ein Flügelrad in Bewegung setzte. Dieses Rad drehte eine Welle so, daß sie im Innern der Orgel ein Glockenspiel (Cymbalum), oder ein Stahlspiel (aus Stahlstäben) zum Erklingen brachte und zugleich einen am Prospekt angemachten vergoldeten Stern, der ebenfalls mit ihr verbunden war, in drehende Bewegung setzte. Wenn die

---

[1]) Nach Euterpe 1877. S. 200 hat die Sauersche Orgel im Dom zu Fulda auf dem HW. eine „Cymbel 3fach $1\frac{3}{5}$' $1\frac{1}{3}$' und $1\frac{1}{7}$'", und nach Schmahl, Die Orgel der Johanniskirche zu Altona 1873. S. 7 dieses ebenfalls Sauersche Werk eine „Cymbel 3fach von 14löth. Zinn, die aus Terz $1\frac{3}{5}$', Septime $1\frac{1}{7}$' und Oktave 1' besteht." Derselbe Meister hat im HW. der Konzertorgel des Rudolphinums zu Prag „ein sehr schönes und wirksames durchgehendes Cornet, das dort Groß-Mixtur genannt ist, aus Terz $3\frac{1}{5}$', Septime $2\frac{2}{7}$' und Oktave 2' besteht (also wie man sieht nur die um eine Oktave tiefere Wiederholung der Zimbel zu Altona ist) und in Verbindung mit Quinte $5\frac{1}{3}$' zu Principal 16, 8 und 4' einen rohrwerkartig gefärbten klaren Sechzehnfußton giebt." Vgl. Dienel, Die moderne Orgel 1891. S. 12 Anm.

[2]) Töpfer meinte, man soll diese Zimbel „etwa um zwei Töne enger machen, wenn die Mixtur mittlere Principalmensur habe." Ladegast hat auf dem HW. der Domorgel in Schwerin bei Mensur 7 des Normalprincipals die Mixtur 4fach um 2 Töne und die Zimbel 3fach um $2\frac{1}{2}$ Töne enger genommen. Vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg 1875. I. S. 60.

[3]) Zu ihr bemerkt Heinrich, Orgellehre 1861. S. 80: „Kleine Orgeln, die keine Mixtur bekommen, könnten diese Cymbel von C aus 2füßig erhalten, die dann nur einmal auf c^1 repetiert."

Glocken oder Stahlstäbe abgestimmt waren, so daß sie einen Accord angaben, so war der Zug öfters auch mit „Accord“ überschrieben. Die Vorrichtung gehört zu den zahlreichen geschmacklosen Spielereien, wie sie die Zopfzeit an der Orgel liebte. Doch war der Zimbelstern schon zu Schlicks Zeit vorhanden, denn dieser eiferte 1511: „Auch vmblauffendt stern mit schellen klinglen vnd anders gehört nit in die Kirchen.“[1]) Nach und nach kam der Stern in Abgang; doch findet er sich noch da und dort an alten Orgeln und soll auch bisweilen noch gebraucht werden. An neuen Orgeln wird er hoffentlich nicht mehr angebracht.

Zimmer, Friedrich, Musikdirektor am Lehrerseminar zu Osterburg in der Altmark, ist zu Herrengosserstädt bei Eckartsberga in Thüringen am 26. Februar 1826 geboren. Er bildete sich 1842—1846 im Seminar zu Weißenfels zum Lehrer aus und genoß hier zugleich den Musikunterricht des trefflichen Ernst Hentschel. Nachdem er dann im königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin noch weitere musikalische Studien gemacht hatte, wurde er 1854 Organist und Lehrer zu Gardelegen und 1859 Seminarmusiklehrer zu Osterburg. In dieser Stelle und zugleich als Dirigent der dortigen Kirchenmusik ist Zimmer seitdem thätig und mit anerkanntem Geschick bestrebt gewesen, sowohl „seine Schüler sicher einzuweisen in die Art der Erfüllung ihrer späteren kirchenmusikalischen Amtspflichten, als auch die Kirchengemeinde zu erbauen durch Vorführung edler geistlicher Tonsätze.“ Bei Gelegenheit der 50jährigen Jubelfeier des Seminars 1871 ist er in Anerkennung seiner tüchtigen und ersprießlichen Wirksamkeit zum königlichen Musikdirektor ernannt worden. — Die Doppelaufgabe seiner amtlichen Stellung gab auch den musikalisch-litterarischen Arbeiten Zimmers Richtung und Ziel. In äußerst rühriger Weise hat er für Seminar und Schule musikalische Unterrichtsmittel aller Art verfaßt, die um ihrer praktischen Brauchbarkeit willen weite Verbreitung erlangt haben und zum Teil in vielen Auflagen gedruckt worden sind. Von seinen ins Gebiet der Kirchenmusik einschlagenden Werken haben wir hier anzuführen:

---

[1]) Vgl. Schlick, Spiegel der Orgelmacher 1511. Bl. 14. Monatsh. für Musikgesch. I. 1869. Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 88 nahm den Stern als etwas Hergebrachtes hin, ohne sich darüber zu äußern; nur meinte er, die „Glöcklein müssen nicht nach Kuh-Schellen art, wie man zuweilen höret, klingen, sondern fein helle,“ und das „Eingebäude muß fein gefüttert seyn, daß es nicht zu sehr klappere.“ Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 84—86 mit seinem langen Zopf dagegen verwertete 3 Quartseiten um die beste Einrichtung des Sterns aufs minutiöseste zu beschreiben. Auch Mattheson konnte es nicht übers Herz bringen im Anhang zu Niedts Handleitung zum Generalbaß 1721. II. S. 121 nicht zu erzählen, daß an der Orgel zu St. Gertrud in Hamburg „ein sonderlicher Stern sei, in dessen Mitte (von aussen, da er stark vergoldet ist) ist eine Rose von geschliffenem Stahl auf Diamantenart, welche, wenn die Sonne darauf scheinet, und der Stern läuft, einen Blitz von sich wirft. Auf den Spitzen des Sterns stehen gleichfalls dergleichen kleinere geschlifne Rosen, zwischen welchen gemahlte Flammen herausgehen, welche bey der Wendung einen Regenbogen abbilden. Der Glöcklein sind achte.“

1. Vollständiges Choralbuch zum Altmärkisch-Priegnitzischen Gesangbuch unter Mitberücksichtigung des Neuen Magdeburger Gesangbuchs, vierstimmig für Orgel und Klavier bearbeitet ꝛc. Mit einem Anhang, enthaltend eine Auswahl rhythmischer Choräle und die liturgischen Chöre für gemischten und für Männerchor. Osterburg 1861. Döger. gr. qu. 4°. VIII und 136 S. 2. Aufl. 1875. 3. Aufl. Stendal (1878). Franzen & Grosse (Quedlinburg, Vieweg). X u. 161 S. gr. 4°. 4. Aufl. mit dem Titelzusatz: „nach der von der Provinzial-Synode gewählten Lesart der Melodien umgearbeitet". Quedlinburg (1887). Chr. Friedr. Vieweg. qu. 4°. XVI u. 208 S. 265 Choräle und 3 „geistliche Volkslieder". — 2. Neues vollständiges Choralmelodienbuch zum Gesangbuch für die Provinz Sachsen und zum Altmärkisch-Priegnitzischen Gesangbuch nach der von der Provinzial-Synode gewählten Lesart. Ebendas. (1888). 8°. I. Heft. II u. 60 S. II. Heft. II u. 68 S. 259 Mel. (80 + 172 + 7) und Liturgisches. — 3. Choräle für vierstimmigen Männerchor bearbeitet. 2 Hefte. Ebendas. 3. Aufl. — 4. Evang. Schul- und Kirchen-Choralbuch, enthaltend die gebräuchlichsten Choräle der evang. Kirche 1- 2- oder 3stimmig für gleiche Stimmen. 2 Hfte. Ebendas. — 5. Geistliche Volkslieder aus alter und neuer Zeit für den Schulgebrauch 1-, 2- oder 3stimmig für gleiche Stimmen oder für Sopr., Alt und Bariton. Ebendas. (Diese beiden Sammlungen auch in einer Ausgabe für Ost- und Westpreußen von Dr. Friedr. Zimmer). — 6. Sammlung liturgischer Andachten. Nr. 1—7. Ebendas. (mit Dr. K. Zimmer in Wernigerode). — 7. Psalterion. Eine Sammlung kirchlicher Gesänge und geistlicher Lieder für höhere Lehranstalten, insbesondere für Schullehrer-Seminare. Ebendas. — 8. Praktische Orgelschule. 3 Teile. Ebendas. — 9. Der angehende Organist. Sammlung leichter und mittelschwerer Präludien älterer und neuerer Komponisten für alle Tonarten des Choralbuchs (nämlich des neuen der Provinz Sachsen). Ebendas. (1892). qu. 4°. — 10. Der Kantor und Organist im evangelischen Gottesdienst. Ebendas. 8°. — 11. Die Orgel. Das Wissenswerteste über Struktur, Neubau und Behandlung einer Kirchenorgel. Ebendas. 8°. — 12. Die Kirchenorgel und das kirchliche Orgelspiel. Ein Handbuch für alle, welche sich für Bau, Erhaltung und Verwertung der Kirchenorgel interessieren. Gotha, Perthes. 1891. 8°. X u. 163 S. (bildet B.s VI. Abtl. d von „Zimmers Handbibliothek der praktischen Theologie").

Zimmer, Dr. Friedrich, der Sohn des Vorigen, ist am 22. September 1855 zu Gardelegen geboren und frühe schon auch in der Musik unterrichtet worden. 1869—1874 besuchte er die Klosterschule Pforta und spielte hier in den Schulandachten und im Sonntagsgottesdienst bereits die Orgel. 1874—1877 studierte er Theologie zu Tübingen und Berlin, dort unter Scherzer, hier unter Blumner und Bellermann zugleich seine musikalische Weiterbildung fördernd. 1880 habilitierte er sich an der theologischen Fakultät der Universität Bonn, wurde 1883 Pfarrer zu Mahnsfeld bei Königsberg und hielt als Privatdocent Vorlesungen an der dortigen Universität, an der er im Herbst 1884 eine außerordentliche Professur erhielt. Seit 1890 wirkt er als Direktor des Predigerseminars zu Herborn im

Regierungsbezirk Wiesbaden; 1894 ist er von der theologischen Fakultät zu Königsberg honoris causa zum Dr. theol. promoviert worden. — Zimmer ist auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik vielfach thätig gewesen. Mit dem mecklenburgischen Pastor G. Postler begründete er die kirchenmusikalische Zeitschrift „Halleluja“ und leitete sie fünf Jahre lang, schrieb eine Geschichte des Deutschen evangelischen Kirchengesang-Vereins und regte bei demselben die Schaffung eines Vereinskatalogs an. Für den Ostpreußischen Provinzialverein schuf er eine Chorgesangschule und gab für sie ein Kirchenchorbuch und eine praktische Notenlesemaschine heraus. In Königsberg begann er auch eine „Sammlung von Kirchenoratorien und Kantaten“, in denen Chor-, Solo- und Gemeindegesang organisch verbunden sind; die Texte für diese Sammlung, von der bisher 12 Bde. erschienen sind, hat er größtenteils selbst zusammengestellt. Zuletzt hatte er als Vorsitzender der von der Bezirkssynode Wiesbaden gewählten Kommission zur Herstellung eines neuen Gesangbuchs den Anlaß, bei dem Entwurf von Anfang an die Melodieseite zu berücksichtigen. So wurde es möglich, daß das nahezu kleinste deutsche Gesangbuch das wohl umfangreichste und gesichtetste Choralbuch — ca. 450 Texte haben ca. 200 Melodien — zur Seite hat. Von Schriften Zimmers sind hier zu verzeichnen:

1. Die deutschen evangelischen Kirchengesangvereine der Gegenwart in ihrer Entwicklung und Wirksamkeit nach urkundlichen Quellen dargestellt. Quedlinburg 1882. Vieweg. 8°. IV u. 75 S. — 2. Der Verfall des Kantoren- und Organistenamtes in der evangelischen Landeskirche Preußens, seine Ursachen und Vorschläge zur Besserung. Ebendas. (1885). — 3. Die Königsberger Kirchenliederdichter und Kirchenkomponisten (1885). — 4. Zur Hebung des Kirchengesangs. Eine Studie. — 5. Handbibliothek der praktischen Theologie. Gotha, Fr. Andr. Perthes. Bd. III. Der evangelische Gemeindegottesdienst, und in dem zu diesem Sammelwerk gehörigen „Broschürencyklus über Innere Mission und Diakonie“ Nr. 18: Die Musik im Dienste des Evangeliums.[1]) — 6. Epistelsprüche für zwei- und dreistimmigen Kinderchor. Hildburghausen, Gadow & Sohn. — 7. Kirchenchorbuch. Motetten und liturgische Chöre für vierstimmigen gemischten Chor. 1886—1888. 3 Hfte. — 8. Vierzig evangelische Psalmlieder von Burcard Waldis (1553) für vierstimmigen gemischten Chor in neuer Bearbeitung von C. Chr. Dieffenbach, Otto Dienel, J. G. Herzog, Otto Kade, Johanna Löw, Friedrich Oser, Oskar Pasch, A. Schwartzkopff, A. Werner, Friedr. Zimmer und dem Herausgeber Lic. Dr. Fr. Zimmer. Quedlinburg, Vieweg. 8°.

Zimmer, Otto, der Herausgeber der „Fliegenden Blätter des evangelischen Kirchenmusik-Vereins in Schlesien“, ist am 7. Mai 1822[2]) zu Piskorsine im Kreis

[1]) Sonst enthält die Handbibliothek noch folgende hieher gehörige Schriften von andern Verfassern: Bd. VI. b. Der Gemeindegesang und die geistliche Hausmusik von Reinhold Succo; c. Altar- und Chorgesang von Albert Becker; d. Die Kirchenorgel und das kirchliche Orgelspiel von Musikdir. Zimmer.

[2]) Die Angabe „geboren 1827“ bei Mendel-Reißmann, Musik. Konvers.-Lex. XI. S. 485

Wohlau in Schlesien geboren. Seine musikalische Bildung erlangte er im Seminar zu Breslau unter Ernst Richters und Mosewius' Leitung. In seiner späteren amtlichen Stellung als Organist an der Hof- und Schloßkirche zu Oels gründete er einen Gesangverein für gemischten Chor und brachte mit demselben Aufführungen größerer Chorwerke zuwege, die in Schlesien einen Namen hatten. 1875 erteilte ihm der Herzog von Braunschweig den Titel eines Musikdirektors, wie ihn auch der König von Preußen durch Verleihung des Adlers des Königl. Hausordens von Hohenzollern und des roten Adlerordens IV. Klasse ehrte. Seit 1879 redigiert Zimmer die obengenannte kirchenmusikalische Zeitschrift, und seit 1889 lebt er im Ruhestand zu Breslau. Von seinen kirchlichen Kompositionen, namentlich Orgelsachen, ist nichts gedruckt worden.

Zink, das Metall, als Material zu Orgelpfeifen und deren Bestandteilen. Das Zink (Spiauter oder Spelter) kommt in der Natur nicht gediegen vor, sondern wird in Schlesien und Belgien hauptsächlich aus Galmei gewonnen. In den Handel kommt es teils in Blöcken, teils in gewalzten Blechen und findet bekanntlich mancherlei Verwendung. Es ist von bläulich weißer Farbe und hat blätterig-krystallinischen Bruch; an der Luft läuft es an und bedeckt sich mit einer weißlich-grauen Oxydschicht. Sein spezifisches Gewicht ist 7,17 gegen 7,28 des Zinns und 11,37 des Bleis.[1]) — Seit etwa 50 Jahren wird Zink, das man ausglüht, um seine Sprödigkeit und klirrende Härte zu mildern, auch im Orgelbau verwendet, weil es leichter und billiger als Zinn ist. Man macht gelegentlich die Pfeifenkörper großer Labialstimmen aus Zink, wenn auch der dabei erzielte Vorteil nicht gerade groß sein kann, da deren Kerne, Füße und Labien doch aus Zinn sein müssen, um die für die Regulierung der Ansprache und Intonation nötige Biegsamkeit zu besitzen. Auch muß das Zink gut präpariert sein, wenn bei solchen Pfeifen „die helle Klangfarbe des Zinns nicht in eine unangenehme Schärfe übergehen" soll.[2]) Häufiger und wohl auch mit mehr Vorteil, wenn nur „die Platten die erforderliche Stärke haben, damit ein fester Ton wird," werden jetzt die Aufsätze oder Schallbecher großer Zungenstimmen aus Zink hergestellt, entweder durch eine

und Riemann, Musik-Lex. 4. Aufl. 1893. S. 1204 ist unrichtig, ebenso die Angabe, Zimmer sei „königlicher" Musikdirektor.

[1]) Zink ist bei 412° C. schmelzbar und bei 120—150° dehnbar und des Walzens zu Blech und Ziehens zu Draht fähig. 1877 betrug die Gesamtproduktion an Zink in Europa 3416000 Ctr., wovon allein auf Preußen 1894882 Ctr. kamen. Vgl. Brockhaus' Konversations-Lexikon. 12. Aufl. XV. S. 820. 821.

[2]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 87 u. 184. — Stahlhuth hat im HW. der Konzertorgel zu Aachen ein „Subprincipal 16'", dessen 12 tiefste Pfeifen aus Zink sind. Vgl. Böckeler, Die neue Orgel zu Aachen. 1876. S. 33 u. 59. Im Pedal der Orgel der Johanniskirche zu Altona von W. Sauer (1872) steht ein „Violoncello 8' aus Zink", dem ein „schöner, fein streichender Ton" nachgerühmt wird. Vgl. die Beschreibung dieser Orgel von H. Schmahl. Hamb. 1878. S. 9.

ganze Stimme durch, oder doch in der tiefen Oktave.[1]) Weiter wird Zink vielfach zu den Stiefeln der Rohrwerke verwendet,[2]) und Friedr. Schulze machte gerne die Pfeifen seiner blinden Prospekte von diesem Metall, das zwar beim Polieren einen fast noch weißeren und helleren Glanz als Zinn annimmt, denselben aber auch bald wieder verliert.[3]) Schließlich ist noch daran zu erinnern, daß auch Zinklegierungen wie Messing — als Draht und jetzt als Röhren der Röhrenpneumatik — und Argentan — als Zungen feinerer Rohrwerke — in der Orgel vielfach Verwendung finden. Vgl. auch den Art. „Neusilber". Bd. II. S. 355. 356.

Zink, Zinke, eine jetzt obsolet gewordene Zungenstimme der Orgel. Das uralte Blasinstrument dieses Namens (ital. Cornetto, franz. Cornet à bouquin), von dem die Stadtpfeifer auch Zinkenisten genannt wurden, war als Diskant des Posaunenquartetts einst so allgemein bekannt und seines schweren Traktaments unerachtet so beliebt, daß es nur natürlich erscheint, wenn man es in einer Nachahmung auch als Orgelstimme haben wollte. Damit war es aber so eine Sache: wohl konnte man „allerley Inventiones durch die Corpora in Schnarr-Wercken ersinnen", wie Werckmeister meinte, aber „solch Schnarrwerk nach einem andern Instrument, welches mit dem Munde geblasen wird, recht nach zu machen, und dessen Art und Resonanz recht zu treffen, fället sehr schwer" bemerkte Prätorius, und dem Zinken scheinen die alten Orgelbauer nur teilweise beigekommen zu sein, da Schlick schon 1511 sehr reserviert sagte: „der zinck so er recht gemacht wirt, ich habs gehört, das sie wol etwas uff zinckisch art lauten."[4]) Wie dem nun sein mag, als Orgelstimme war der Zink schon im 15. Jahrhundert vorhanden[5]) und im 16. und 17. Jahrhundert

[1]) In der vorgenannten Konzertorgel zu Aachen z. B. hat Stahlhuth die 12 tiefsten Pfeifen der Bombarde 16′ des HW., die Kontraposaune 32′ und die Posaune 16′ des Pedals aber ganz aus Zink. Vgl. Böckeler, a. a. O. S. 33. 34. Die Trombone 16′ des HW. der Domorgel zu Schwerin von Ladegast hat in der „großen Oktave Körper aus starkem Zink", und zwar merkwürdigerweise „aus Räumlichkeitsrücksichten viereckig". Vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg. I. 1875. S. 62.

[2]) So haben z. B. in der Orgel zu Lübeck von Friedr. Schulze Kontraposaune 32′, Posaune 16′, Fagott 16′, Physharmonika 16′ u. a. Stiefel von Zink. Vgl. Jimmerthal, Beschreibung der Orgel zu Lübeck. 1859. S. 27. 28.

[3]) Daher erzählt Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 58, Schulze, der „meist rohen Zink nahm, der bald schwarz wird, sei von seinen Gegnern spottweise der Dachrinnenmacher genannt worden. Zinkpfeifen bleiben nur dauernd schön, wenn sie gut verzinnt oder galvanisch versilbert werden." Ebendas. S. 36 bemerkt Heinrich: „Auch Kompositionen von Zink rc. sind vom Orgelbauer Buckow benutzt worden, die sich aber nicht bewährt haben."

[4]) Vgl. Werckmeister, Org. Gruning. red. 1705. § 46. Prätorius, Synt. mus. II. S. 145. Arnold Schlick, Spiegel der Orgelmacher. 1511. Bl. X. S. 32. Monatsh. für Musikgesch. I. 1869. S. 96.

[5]) 1499 erhielt die von einem Mönch Johannes de Berge erbaute Orgel des Augustinerklosters in Langensalza einen Zinken auf besonderer Windlade und mit eigener Klaviatur.

weit, wenn nicht allgemein verbreitet. Seine Bauweise und Art beschreibt Prätorius so: „Zincken 8 Fuß Ton werden allein durchs halbe Clavir im Diskant gebraucht, haben gleichaus weite Corpora, unten etwas zugespitzet, oben offen; darumb werden sie am Klang etwas hohl als ein Flötwerk, und nicht also schnarrend, denn ihnen wegen der starken Blätter und starken Windes das Schnarren ziemlicher maßen vergehet und verboten wird."[1]) Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an kam die Stimme in Abgang und es traten namentlich in mittleren und kleineren Werken, in denen sie verhältnismäßig zu stark gewesen sein wird, das Regal und das Singend-Regal an ihre Stelle.[2])

Zinn, (Stannum), das seit den ältesten Zeiten bekannte und benützte Metall, nimmt unter den Materialien, aus denen Orgelpfeifen gemacht werden, den ersten Rang ein. Das Zinn, das ein spezifisches Gewicht von 7,28 hat und bei 228° C. schmilzt, kommt in der Natur nicht rein, sondern stets nur als kristallisiertes Oxyd vor, das Zinnstein oder Zinngraupen genannt wird. In Deutschland galt früher das englische Zinn aus Cornwallis als das beste, obwohl es meist eisenhaltig ist; es hieß auch „Lammzinn" und man verarbeitete neben ihm noch das sächsische „Bergzinn" aus dem sächsisch-böhmischen Erzgebirge, das aber um seines Wismutgehalts willen bei den alten Orgelbauern als geringer galt. Das jetzt im Handel hauptsächlich vorkommende und im Orgelbau verwendete Zinn ist das Bangkazinn aus Niederländisch-Indien und Malakka, das als das reinste und feinste gilt, und das Australzinn aus Tasmanien und vom Australkontinent.[3]) — Im früheren Mittelalter wurden Orgelpfeifen aus Kupferblech gemacht,[4]) die

Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. des Orgelbaus. Monatsh. für Musikgesch. VIII. 1876. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 84.

[1]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 146, sowie seine Abbildung in der Sciagr. Tab. XXXVIII. Fig. 12. — Auch kleinere Orgeln hatten den Zinken; so die beiden Orgeln in Kassel von 33 und 25 Stimmen, die der Landgraf Moritz hat machen lassen und zwar von „den Hamburgern, wie sie bey uns genennet werden", wie Prätorius interessanterweise hiezu anmerkt.

[2]) Schon Werckmeister, a. a. O. führt den Zink als Orgelstimme nicht einmal mehr unter den „vielerley Arthen" von Stimmen an, die zu seiner Zeit „verloschen" waren. Auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 157. 158 führt die Stimme nur noch referierend an und ist über sie nicht mehr im klaren, da er meint, es sei „Cornet und Zink zuweilen eins", worüber ihn dann der Kapellmeister Agricola zurechtweist, und es werde „auch Zynck für Sesquialter genommen".

[3]) Der jährliche Handelsverkehr in Zinn beträgt gegenwärtig: Bangkazinn ca. 90000 Dctr.; Australzinn ca. 80000 Dctr.; englisches Zinn an 100000 Dctr. — Die Residentschaft Bangka im Niederländisch-indischen Gouvernement Sumatra umfaßt die der Ostküste Sumatras gegenüberliegende Inselgruppe auf deren beiden wichtigsten Inseln Bangka und Blitong (Billiton, Bilton) das Bangkazinn gewonnen wird.

[4]) Vgl. P. Schubiger, Musikalische Spizilegien. 1876 (Bd. IV. 2 der Publik. der Gesellsch. für Musikforschung). S. 82. De fistulis organicis quomodo fiant (E codice Bernensi

jedenfalls sehr mühsam zu bearbeiten waren und einen harten und scharfen Ton gegeben haben müssen. Daher ging man schon im 13. Jahrhundert zum weicheren Material des Zinns und Bleis, oder zur Mischung beider, zum „Orgelmetall“ über, doch so, daß man bald dazu kam, „etwan vmb minder kostens willen bley zu dem hindersatz“ zu nehmen, und sich mit der Meinung tröstete, „die selbigen pfeiffen sollen süsser von stymmen seyn, dan die von dem zyn.“ Aber, so meinte Schlick 1511, „ist gar ein klein vnderscheit“, und riet mit dem Eifer der Überzeugung zu „gut engelisch zyn, oder saiffen zyn, oder oberstdorffer, die sein oft vnd vill gebrucht vnd bewert.“[1]) Es ist seitdem so geblieben: die Theorie hat immer reichliche Benützung des Zinns zu Orgelpfeifen verlangt, und die Praxis ebenso das leidige „etwan vmb minder kostens willen“ als Hauptgesichtspunkt festgehalten. Auch damit tröstet man sich noch heute wie zu Schlicks Zeit, daß „viele Stimmen ihres Charakters wegen weicheres, legiertes Metall verlangen“, und schon Werckmeister hat aus der Not gar eine Tugend machen wollen, wenn er meinte: „Klar Zinn wird selten gebrauchet; es lässet sich auch nicht wohl arbeiten.“[2]) Silbermann und seine Schüler, die beiden Hildebrand, verwendeten immer reichlich Zinn, selbst zu den Schallbechern ihrer sämtlichen Zungenstimmen, stellten aber auch ihre Preise danach. Jetzt wird gewöhnlich nur noch für die im Orgelprospekt stehenden Principalstimmen reines Zinn verlangt und in großen Werken gelegentlich sogar Luxus damit getrieben.[3]) Vielfach wird freilich auch zu Prospektpfeifen kein reines

---

Martiani Capellae 56 b. pag. Ib. saec. X): „Cuprum purissimum tundendo ad summam tenuitatem extenditur et copplicatur ferro, ad hanc rem propter equalem latitudinem omnium fistularum aptato, pene quatuor pedibus longo, in modum chilindri bene rotundo, tantum ex una parte plus minus uno palmo paulatim restringitur acuendo ut, concavitas omnium fistularum in superiori foramine ovum columbae, in inferiori ovum lodici vel alaude possit recipere etc.“

[1]) Vgl. Schlick, Spiegel der Orgelmacher 1511. Bl. IX. S. 29. Monatsh. für Musikgesch. I. 1869. S. 94. „Seifenzinn“ und „Oberstdorfer Zinn“ sind wohl damalige sächsische Zinnsorten gewesen.

[2]) Vgl. Werckmeister, Orgelprobe. 1716. S. 67. — Wenn Dom Bedos im Facteur d'orgues. Part I. Chap. IV. Sect. 1. Nr. 157 meinte: „en Allemagne le plomb est entièrement banni de cet instrument, dont tous les tuyaux avec leurs pieds sont faits en étain,“ so bemerkte Schlimbach, Über die Struktur 2c. der Orgel. (1800). 1825. S. 97 dazu mit Bedauern: „wenn das wahr wäre! in vielen Orgeln ist das Metall leider nicht viel besser als Blei.“ Und gegen Werckmeisters Meinung, die auch die vieler Orgelbauer war und noch ist, machte Schlimbach mit ziemlicher Schärfe geltend: „Das Vorgeben mancher Orgelbauer: man könne das reine englische Zinn nicht zu Pfeifen verarbeiten, ist ungegründet und nur eine Ausflucht der Pfuscher, aber keines rechtlichen Orgelbauers.“

[3]) Im Prospekt der Orgel des Doms in Breslau, auch in einigen Hamburger Orgeln stehen Principalbässe 32′ aus Zinn. Aber Heinrich, Orgellehre 1861. S. 20 bemerkt dazu: „wieviel kostet eine solche Stimme und was giebt sie dafür für einen jämmerlichen Ton.“ — Ein Principalbaß 32′ mit 1830 mm Umfang seiner tiefsten Pfeife hat ein Gewicht von 3516,6 kg. „Wird der Centner reines Zinn zu 120 Mark berechnet, so kostet allein das Material zu

Zinn mehr genommen und man hat hiefür die subtile Ausrede: „für ein feineres Auge sind die blanken Zinnpfeifen in ihren großen Feldern nichts weniger als erfreulich. Da, wo das Innere einer Kirche, wäre es auch durch das Alter allein, in farbiger Harmonie steht, berührt der helle Reflex der Zinnpfeife unruhig und störend. Man hat sich zwar an den Anblick solcher Pfeifen so sehr gewöhnt, daß man es für einen Mangel hält, wenn sie fehlen, dennoch hat der feinere Geschmack dem durch Gewöhnung abgestumpften gegenüber recht." Wie verschieden auch im deutschen Orgelbau der Gegenwart das Verwendungsverhältnis des Zinns, Orgelmetalls und Holzes zu Pfeifenkörpern sich stellen mag,[1]) so darf doch gesagt werden, daß im allgemeinen bei uns mehr reines Zinn und feiner legiertes Orgelmetall verwendet wird, als in Frankreich und England.[2]) Vgl. auch die Art. „Material" Bd. II. S. 151. 152 und „Orgelmetall" Bd. II. S. 600—603.

Zion, die werte Gottesstadt, Choral. Dr. Nik. Selneckers Lied „Pro Ecclesia. Aus dem 71. Psalm vnd Esaie XLIX" war in seinem Psalter. Leipz. 1578. Bl. Ob und in seinen Christl. Psalmen, Liedern vnd Kirchengesengen 1587. S. 38 auf den „Thon, Conditor alme siderum" verwiesen,[3]) und nach ihm oder nach „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" wurde es immer gesungen. Zwei eigene Melodien, die das Lied erhalten hat, sind in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden. Die erste derselben aus Clauder, Psalmodia nova. Centuria I. 1630. S. 41 ist:

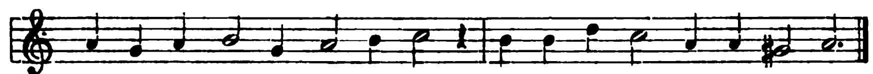


dieser Stimme 7356 Mark und — Holz thut in Bezug auf den Ton dieselben oder noch bessere Dienste." Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 209. Anm.

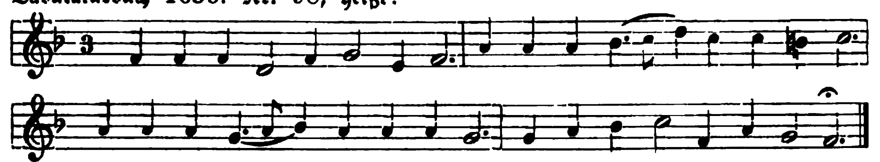
[1]) Die Domorgel in Schwerin von Ladegast hat bei im ganzen 5235 Pfeifen aus reinem, 14lötigem und 12lötigem Zinn 4192, von Holz 968 Pfeifen (und 75 blinde Prospektpfeifen), die zusammen 66,17 Ctr. „Zinngewicht" haben. Dagegen verwendete Stahlhuth in der Konzertorgel zu Aachen zu 2190 Pfeifen von im ganzen 2484 nur 10lötiges und 6lötiges Orgelmetall, reines Zinn aber gar keines. Vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. 1875. S. 76--80. Böckeler, Die neue Orgel zu Aachen. 1876. S. 33. 34.

[2]) In der großen Konzertorgel der St. George's Hall zu Liverpool von Henry Willis sind nicht einmal die Prospektpfeifen aus reinem Zinn, sondern „aus einer Komposition von Zinn, Wismut, Antimon und Blei." Und doch kam hier der Kostenpunkt kaum in Betracht, denn das Werk mit seinen 100 kl. Stn. kam auf die riesige Summe von 10 400 L.-St. = 208 000 Mark, also die Stimme durchschnittlich auf 2080 Mark. Vgl. Jimmerthal, Beschreibung der Orgel in Lübeck 1859. S. 54. 55. Bei uns differieren nach Weigle, Katalog 1883. S. 4 die „Preise für Kirchenorgeln bester Qualität mit 2 Manualen, 1 Pedal, 2—3 Koppelungen und Kollektivzügen für Forte und Tutti (ohne das Gehäuse) zwischen 310—360 Mark pro klingendes Register. Werke mit nur einem Manual sind 300 Mark billiger."

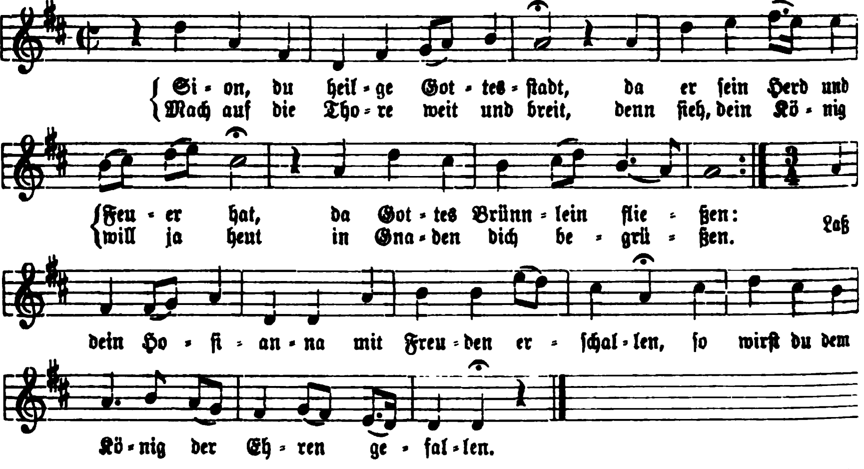
[3]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 376. S. 278. 279. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 419. 420.



Sie hat Zahn nur noch einmal im G.-B. der Böhm. Br. von Amos Comenius 1661 wiederholt gefunden. Die zweite Weise, in Samuel Scheidts Görlitzer Tabulaturbuch 1650. Nr. 98, heißt:



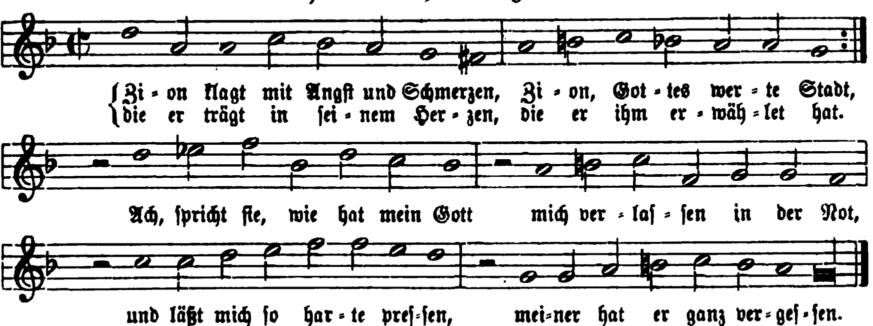
Zion, du heilge Gottesstadt, Choral. Mit diesem Adventslied von Johann Eusebius Schmidt trat im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 9. S. 10. 11 zugleich die folgende eigene Melodie ans Licht:
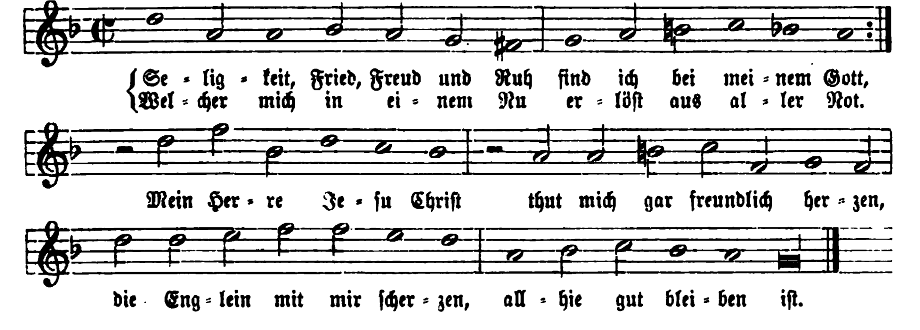


Sie wurde in der Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 17. S. 11. 1771. Nr. 18. S. 11, bis in die Mel.-Ausg. von Grosse (1799) erhalten; sonst hat sie nur noch König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 9 und neuerlich Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 18. S. 8 aufgenommen.

Zion klagt mit Angst und Schmerzen, Choral. Das allgemein verbreitete Lied „Aus dem schönen Kern-Sprüchlein Esaiä am 49. Cap." von Johann Heermann (Devoti Musica Cordis. 1636. S. 172—174) war von dem Dichter auf die „Mel.: Wie nach einer Wasserquelle" verwiesen worden. Bei diesem Hinweis sind viele Gesangbücher des 17. und zum Teil auch noch die Choralbücher des 18. Jahrhunderts (z. B. Bronner, Witt, Mich. Müller, Dretzel, Stötzel, Dan. Müller, Nicolai, Doles, Werner u. a.) geblieben. Schon im ersten

Gesangbuch, welches das Lied vier Jahre nach dessen Erscheinen aufnahm: in Johann Crügers „Newes vollkömliches Gesangbuch Augspurgischer Confession etc." Berlin 1640. Nr. 184. S. 457 erhielt es auch die eigene Melodie:



die seine kirchlich giltige Weise geworden ist. Sie war in dieser Quelle mit „Mel.: Johan Crüg:" überschrieben und dadurch von Crüger ausdrücklich als sein Eigentum in Anspruch genommen. Gleichwohl ist sie nicht dessen originale Erfindung, sondern die Umbildung einer Melodie von Johann Hermann Schein. Dieser hatte 1623 zum Begräbnis seines Töchterleins das Lied „Seligkeit, Fried, Freud und Ruh" verfaßt und mit einem fünfstimmigen Tonsatz versehen,[1]) dessen Melodie lautet:



[1]) Scheins Lied und Tonsatz erschienen in dem folgenden Einzeldruck (Sammel-Bd. der Bibl. zu Berlin, v. Meusebachs Sammlung): „Kindliches Valet-Küßlein Mit welchem jhren seligen Abschied zu jhrem Himlischen Bräutigam vnd Erlöser Jesu Christo, aus diesem betrübten Jammerthal genommen, den 21. Augusti Anno ut infrā, Susanna-Sidonia Scheinin, Jhres alters 8. Wochen 6. Tage, von ihrem hertzlieben Vater Johan-Herman Schein, Grünhainensi Directore Mus. Chori in Leipzig, Vnd von jhrer hertzlieben Mutter Sidonia Scheinin, geborner Höselin von Dreßden, Reimweiß verfasset, in die Music vbergesetzet, vnd bey dero letztem Ehren Begrebniß zu singen verordnet von obgedachten jhren innig betrübten hinterlassenen Vater. Die Exeq. 23. Augusti, Anno 1623. (Leipzig). Gedruckt bey Johann Glück." Fol. Der Satz wurde dann von Schein in sein Kantional 1627. Nr. 247. Bl. 440–443 aufgenommen mit der Überschrift: „In obitum filiolae suae carissimae Susannae Sidoniae, prioris matrimonii." Vgl. Cäcilia, Musikzeitschr. Bd. XXI. S. 211. Erk, Ch.-B. 1863. S. 262. Allg. Musikl. Ztg. 1869. Nr. 13. S. 99.
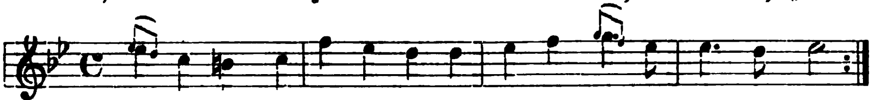
Aus ihr ist, wie man sieht, die Crügersche Weise für unser Lied gebildet, die mit diesem durch Crügers Praxis piet. melica 1648. S. 459 bis 1702 und die Frankf. Praxis 1656—1700 (1656. S. 737. 1666. S. 635. 1668. S. 897. 1680. Nr. 536. S. 662. 1693. Nr. 927. S. 1056) bekannt wurde. Zu ihrer weiteren Verbreitung führen wir an: Berl. G.-B. von Runge 1653. S. 414; Dresdner G.-B. 1656. S. 837; Vopelius' Leipz. G.-B. 1682. S. 767; Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 698. S. 931; Darmst. Kantional 1687; Speer, Choral-G.-B. 1692; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 184. S. 91; König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 318; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 165a. S. 133; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 241. S. 117; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 58. S. 62. 63; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 241. S. 122; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 2. S. 250; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 149. S. 76; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 205. S. 76. III. Nr. 1278. S. 544; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 40. S. 22. 23; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 155. S. 158; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 257. S. 181; Reinhard-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 190. S. 136; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 347. S. 123; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 434. S. 210; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 262. S. 196; Hentschel, Ch.-B. 5. Aufl. Nr. 205. S. 123; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 396. S. 328. 329; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 706. S. 268 u. s. w. Außerdem steht die Melodie in den folgenden jetzt kirchlich giltigen Melodien- und Choralbüchern: Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 183. S. 111; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 193. S. 102; Schles. Mel.-Buch 1830. Nr. 187. S. 48; Ch.-B. des Königr. Sachsen 1883. Nr. 193. S. 112; Mel.-Buch der Prov. Sachsen 1885. Nr. 187. S. 98; Brandenb.-Berliner Ch.-B. 1887. 1888. Nr. 179. S. 112; G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 163; S. 139; Ch.-B. für den Konsistorialbezirk Kassel 1890. Nr. 162. S. 136; G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893. Nr. 181. S. 155. 156 u. a. — Parallelmelodien für unser Lied sind merkwürdigerweise keine bekannt geworden.[1])

Zions Fürst aus Davids Samen, Choral. Dieses Lied wurde von dem Mühlhausischen Prediger Burmeister für Johann Rudolf Ahle zu einer Festmusik „Am Neuen Jahres Tage, auff die Beschneidung Christi" gedichtet und erschien mit dieser gedruckt in Ahles „Neue geistliche auf die hohen Festtage durchs gantze Jahr gerichtete Andachten." Mühlhausen 1662. Nr. III.[2]) Die Melodie aus dieser Musik ging in Mühlhausen in den Gemeindegesang über und wurde in
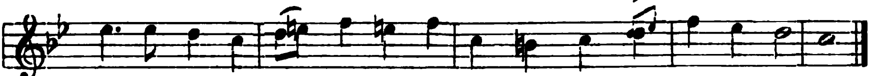
[1]) Über die Melodie, welche bei Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 41. S. 20 und Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 230. S. 184 unter dem Namen „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" steht, vgl. den Art. „Treuer Gott, ich muß dir klagen". Bd. III. S. 645. 646.

[2]) Vgl. bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. Beisp. Nr. 127. S. 312. 313 den vollständigen Satz Ahles. Das. im Text S. 312. 318.

den dortigen Mskr.-Ch.-BB. von 1733. 1775 und 1807, sowie im gedruckten Mel.-Buch von Beutler und Hildebrand. 1834. Nr. 28 erhalten. Sie heißt:
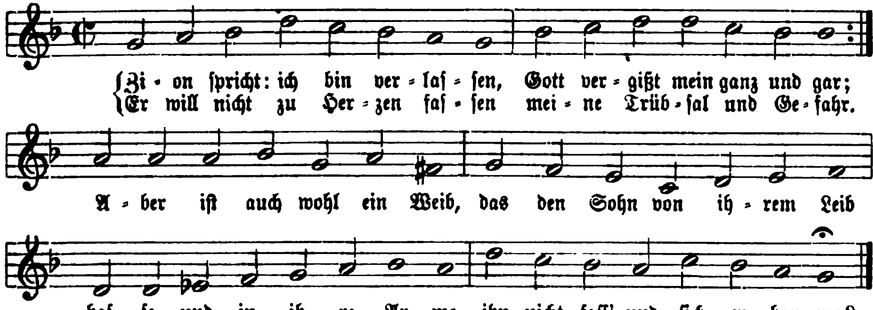


{Zi-ons Fürst aus Da-vids Sa-men vol-len-bringt den al-ten Bund,
{Und be-kommt den sü-ßen Na-men: uns-res Hei-les Säul und Grund;



Je-sus wird mein Heil ge-nen-net, dem mein Herz in Lie-be bren-net.

H. G. Demme, Neue Christliche Lieder. 1799. Nr. 6. S. 8 legt ihr sein platt-rationalistisches Neujahrslied „Gott, mit allen seinen Freuden" unter (zugleich mit den in kleinen Noten angedeuteten Durchgangstönen), mit dem sie dann noch weiter Aufnahme fand bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 955. S. 420. 421; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 395. S. 327; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. (1883). Nr. 341. S. 193 u. a.[1])

Zion spricht, ich bin verlassen, Choral. Dieses Lied eines noch nicht ermittelten Verfassers „Aus Esaiä 49" erschien im Hannovr. G.-B. 1657. Nr. 422. S. 405. 406 und im Lüneb.-Cellischen G.-B. 1661. Nr. 303. Es ist noch jetzt bekannt (z. B. Hann. G.-B. Nr. 763. Halberst. G.-B. 1855. Nr. 470), wird aber nach der Weise „Wie nach einer Wasserquelle" gesungen, die ihm von Anfang an zugeteilt war. — Eine eigene Melodie von Wolfgang Weßnitzer erhielt es im Lüneb.-Cellischen G.-B. 1665. Nr. 304. Sie heißt in der originalen Fassung:



ist aber nur in den Ausgaben des genannten G.-B.s bis 1744 fortgepflanzt und jetzt im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 707. S. 269 („Celler Gesb. 1696. 1716") nochmals hervorgezogen worden.

[1]) Das Lied von Demme erhielt noch eine weitere Weise von Johann Kaspar Rüttinger, 1808, die trotz ihrer Armseligkeit bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 174. S. 90;

Zisich, Hartwig, um die Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts „Director. Music. der Ev. Gemeinde in Straßburg“, hat des „Regewii Geistliche Lieder alle mit neuen Melodeyen versehen.“ Doch sind weder die Lieder noch die Melodien, dieser 1698 zu Straßburg im Druck erschienenen Sammlung weiter bekannt geworden, obwohl Zahn den letzteren nachrühmt, daß sie „wohllautend und fließend“ seien.[1])

Zollikofer, Kaspar (mit dem Adelstitel „von Altenklingen“), der Vetter des berühmten Kanzelredners und Herausgebers eines einflußreichen reformierten Gesangbuchs Georg Joachim Zollikofer in Leipzig, war 1707 zu St. Gallen geboren. Nachdem er in seiner Vaterstadt theologische Studien gemacht hatte, wirkte er daselbst von 1733 an als Prodiakonus des Vorortes Linsebühl und Präceptor des Gymnasiums, dann von 1737 an als Diakonus an St. Leonhard und endlich von 1778 an als Stadtpfarrer bis an seinen Tod am 12. August 1779. — Mit den nachstehend verzeichneten Gesangbüchern, die Zollikofer bearbeitete und herausgab, stellte er sich den Zürchern Joh. Ludwig Steiner, Joh. Kaspar Bachofen und Johann Schmidlin würdig zur Seite; gleich deren Gesangbüchern wurden auch die seinigen im St. Gallischen, in Graubünden und dem Glarnerland viel gebraucht, aber nur im Haus- und Vereinsgesang, ohne für den Kirchengesang irgend welche Bedeutung zu erlangen. Diese Gesangbücher sind:

1. Himmlisch-Gesinnter Seelen, Himmel-Durchschallende und unsern Gott billich hoch verherrlichende Gebät-Music, das ist, geistreiches Gesang-Gebät-Buch, bestehend in 1000 auserlesenen, Seufzer- oder Gebät-Weise gestellten, so wohl alten, aber auch viel und noch mehr neuen, verändert und verbesserten geistlichen lieblichen Liederen, mit anmuthigen, aus unterschiedlichen Musikalischen Büchern gezogenen, auch zum Theil gantz neu-componirten leichten Melodien zu 2. 3. 4. und 5 Stimmen, nebst einem accurat-gezeichneten General-Baß, in dieses bequeme Format, zum Lob des Drey-Einigen Gottes, und zu wahrer Gottseliger Erbauung verfertiget von Caspar Zollicofer, p. t. Diacon der Gemeind zu St. Leonhard. Nachzufragen und zu finden bey dem Authore. St. Gallen, Gedruckt bey Ruprecht Weniger. MDCCXXXVIII. 8°. 4 Bl. Widmung; 2 Bl. Materien-Register; 832 S. mit 1000 Liedern mit „ca. 325 Melodien“, darunter „159 ohne Angabe einer Quelle und, mit Ausnahme von ca. 20, wohl von Zollikofer“. 8 Bl. Register. — 2. Wohlriechendes Musicalisches Rauch-Werk, in göldener Glaubens-Schaalen, auf dem Hertzens-Altar, angezündet durch Feuer vom Himmel, zum lieblichen Geruch dem Herrn. In 300 vortrefflichen Gebät-Liederen, als so viel Himmel-auf-

---

Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 566. S. 261; Hering, Ch.-B. 1825; Reinhard-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 210. S. 150 („Wohlzuthun und mitzuteilen“) u. a. aufgenommen wurde.

[1]) Vgl. Zahn, Melodien VI. S. 275. Nr. 813 und V. S. 440. Nr. 193. — Bd. II. Nr. 3474. S. 413 hat Zahn auch eine Weise Zisichs als Muster mitgeteilt. — Der Verfasser der Lieder war Friedrich Wieger, der in einer litterarischen Gesellschaft „Kleeblatt“ zu Straßburg den Gesellschaftsnamen „Regewius“ führte. König 1738 kannte noch 7 von diesen Liedern, verwies sie aber sämtlich auf andere Melodien.

steigenden heiligen Andachts-Flammen, auf alle Tage im Jahr, und bey mancherley Vorkommenheiten, wie auch insonderheit auf Reisen zu Wasser und Land, zu gebrauchen zum Preiß Gottes; Mit anmuthigen Melodien und einem richtig gezeichneten General-Baß, in dieses bequeme Format gebracht, damit es dem größen schönen und wohlfeilen Gesang-Gebät-Buch der 1000 Liederen könne angebunden werden. Herausgegeben auf vielfältiges Verlangen von Caspar Zolikofer, p. t. Diacon der Gemeind zu St. Leonhard. Gedruckt im Jahr MDCCXL. 8⁰. 112 S. mit 300 Liedern, aber nur 22 vorgedruckten Melodien. — 3. Neu-vermehrte Geistliche Seelen-Music, das ist: Geist- und Trost-reiche Gesäng in allerley Anligen zu Trost und Erquickung Gott-liebender Seelen. Aus unterschiedlichen Musicalischen Büchern zu 3. und 4. Stimmen zusammen gesetzet, mit einem Generalbaß, lieblichen Geigenstimmen à 3. 4. 5., anmuthigen einstimmigen Sing-Weisen und Fugen. Nun zum neuntenmal aufgelegt, auch mit mehr denn LXX gantz neuen schönen Melodie-Stücken vermehret und mit sonderbahrem Fleiß herausgegeben von Caspar Zolikofer von Altenklingen, E. S. M. als dermaligen rechtmäßigen Verleger. Mit sämtlichen Reformirten Ständen Hochlöblichen Cantons Hohem Privilegio. St. Gallen. MDCCLIII. 8⁰. 8 Bl. u. 591 S. — Das ist die neunte und letzte Ausgabe der 1682 von Huber erstmals herausgegebenen St. Galler „Seelen-Music".[1]) — 4. Geistliche, liebliche Lieder zum Lob Gottes und zur Vermehrung der geistlichen Seelen-Musick mit anmuthig-neuen Melodien kunstmäßig versehen, zu 4 Stimmen C. C. B. A. und zu 3, C. C. B., samt dem General-Baß herausgegeben und zum Druck befördert von Caspar Zolikofer von Altenklingen, V. D. M. Pfarren und Schuldiener, wohnhafft an Weber-Gaß. St. Gallen. Anno MDCCXLIV. 8⁰. 4 Bl. u. 150 S.

Zöllner, Karl Heinrich, ein Orgelvirtuose, der in den zwanziger und dreißiger Jahren unsres Jahrhunderts Aufsehen machte und auch als Komponist Tüchtiges hätte leisten können, wenn er sich innerlich zu sammeln vermocht hätte und nicht einem unordentlichen Leben verfallen wäre, das ihn vor der Zeit zu Grunde richtete. Er war am 5. Mai 1792 als der einzige Sohn des Organisten Zöllner an der Schloßkirche zu Öls in Schlesien geboren und erhielt von seinem Vater auch den einen tüchtigen Grund legenden ersten Unterricht in Klavier- und Orgelspiel. Daneben besuchte er das Gymnasium zu Öls und später das Magdalenengymnasium zu Breslau. 1812 trat er hier in das Lehrerseminar ein, verließ es jedoch schon 1813 wieder, um sich nun ganz der Musik zu widmen, in der er sich unter der Leitung des Oberorganisten Berner ausbildete. Nachher lebte er von 1814 an einige Jahre als Musiklehrer zu Oppeln, dann drei Jahre als Gesanglehrer am Lyceum zu Posen, als Redaktor einer Musikzeitung zu Warschau, 1823 in Leipzig u. s. w., ohne sich je dauernd in einer Stellung halten zu lassen. Lieber durchzog er die deutschen Städte als konzertierender Orgelvirtuose und kam bis nach London,

[1]) Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 44 und 211 identificiert irrtümlicherweise Zollikofers „Gebät Music" mit der „Seelen-Music".

überall namentlich als Improvisator im fugierten Stil Bewunderung erregend.[1]) Zuletzt hielt er sich meist in Hamburg auf, wo er am 22. September 1835 sein letztes Orgelkonzert in der Michaeliskirche gab, und suchte die schwindende Kunstbegeisterung mehr und mehr im Weinglas wiederzufinden.[2]) Dadurch versank er unaufhaltsam in das wüste Leben eines Trunkenbolds, dem dann am 2. Juli 1836 zu Wandsbeck ein Schlaganfall schnell ein Ende machte. — Von Zöllners Kompositionen sind hier anzuführen:

1. 12 Orgelstücke. Op. 36. 2 Hfte. Hamburg, Cranz. — 2. 2 geistliche Lieder („Wer nur den lieben Gott ꝛc." und „Jesus lebt ꝛc.") mit passenden Präludien und Zwischenspielen. Op. 42. Das. — 3. 4 ausgeführte Choräle nach Joh. Seb. Bachs Choralbuch. Op. 43. Breslau, Groß̈er. — 4. Variationen über God save the king für Orgel. Leipzig, Peters (das war das Paradestück in seinen Orgelkonzerten). — 5. Kleine Orgelschule für angehende Organisten. Op. 71. Hamburg, Schuberth.[3]) — 6. Messe für 4 Sstn. mit Orgel. Op. 23. Bonn, Simrock. — 7. Missa a 4 Voci. 2 Ten. und 2 Bäße. Op. 25. Das. — 8. 12 Psalmen für 2 Sopr. und Baß ohne Begleitung. 2 Hfte. Hamburg, Cranz. — 9. Das Vaterunser von Jacobi. Für Chor und Orch. Das.

Zschiesche, Heinrich Adolf, war am 6. Juni 1791 zu Schlieben im Herzogtum Sachsen geboren. Von seinem Vater, der dort Stadtmusikus war, erhielt er die erste Ausbildung in der Instrumentalmusik, in der er sich 1810—1811 beim Stadtmusikus zu Lübben weiter vervollkommnete. Von 1812 an lebte er zu Grünberg in Schlesien und 1815 wurde er Musikmeister einer Militärkapelle zu Glogau. 1818 erhielt er zunächst interimistisch, 1819 aber definitiv die Stelle des Musiklehrers am Lehrerseminar zu Neuzelle. Vor allem Praktiker, der neben andern Instrumenten namentlich auch die Violine tüchtig zu handhaben wußte, ließ er sich, nachdem er 1823 noch die Methode Logiers in Berlin kennen gelernt hatte, die Ausbildung der Seminaristen in der Musik mit Erfolg angelegen sein und veranstaltete mit ihnen auch größere musikalische Aufführungen. Nach seiner 1850 erfolgten Pensionierung lebte er zu Herischdorf in Schlesien und starb daselbst im Dezember 1867.[4]) — Zschiesche hat herausgegeben:

---

[1]) Vgl. hierüber einen Konzertbericht aus Stuttgart vom September 1829 bei Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens 1830. S. 477—479. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 254.
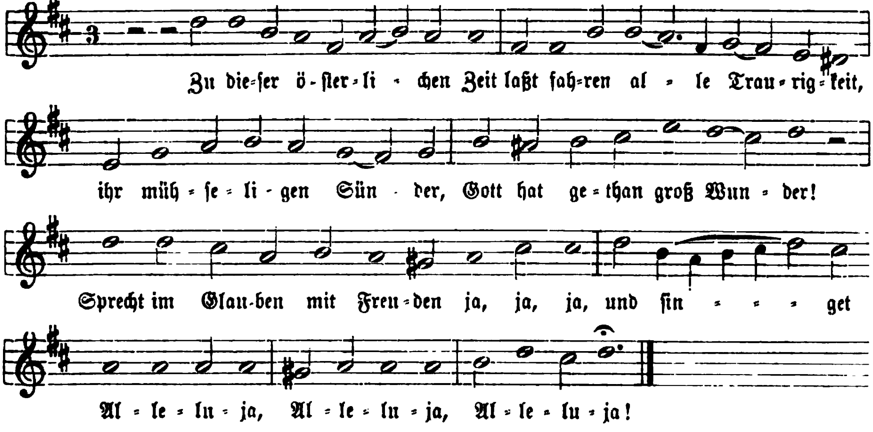
[2]) Vgl. Schillings Lex. VI. S. 913, wo ein Zeitgenosse ein bezügliches Erlebnis mit Zöllner erzählt hat.

[3]) Das ist das einzige jetzt noch bekannte Werk Zöllners, da es als ein Teil von „Große theoretisch-praktische Orgelschule in drei Abteilungen. I. Zöllner. Op. 71. Elementarschule des Orgelspiels. II. Geißler. Op. 47. Praktisches Orgelspiel für die Kirche. III. Körner. Op. 19. Fugenschule, oder das höhere Orgelspiel, Neue Ausgabe, revidiert und mit Fingersatz versehen von A. W. Gottschalg" neu gedruckt ist.

[4]) Vgl. Euterpe, Jahrg. 1868. Nr. 4. S. 63. 64.

1. Choralbuch mit Zwischenspielen. Mit besonderer Rücksicht auf das Niederlausitzische und neue Berliner Gesangbuch bearbeitet von H. A. Zschiesche, Lehrer der Musik am Königl. Schullehrer-Seminar in Neu-Zelle. Guben & Cottbus, Verlag von Eduard Meyer (1834 oder 1835).[1]) Qu. 4°. IV und 198 S., bis S. 195 205 alphabetisch geordnete vierstimmig gesetzte Choräle nebst aus den Melodiezeilen entlehnten Zwischenspielen, S. 196—198 Register. Eine zweite Titelausgabe ist 1844 erschienen. — 2. einen Auszug daraus mit 120 (nach anderer Angabe 100) Chorälen: Choralbuch für das Lübbener Gesangbuch. Guben, Berger 1847. Qu. 4°.[2]) — 3. das zugehörige Melodienbuch: Choral-Melodien, Hülfsbuch für Lehrer. Kottbus, Meyer. 3. Aufl. 1837 rc. — 4. Liturgische Chöre (in verschiedenen Ausgaben, 2- und 3stimmig). Kottbus, Meyer. 1842. — 5. Drei kleine leichte Motetten für Männerstimmen zum kirchlichen Gebrauch. Das. — 6. Zwischenspiele zu den gangbarsten Chorälen des Kühnauschen Choralbuchs. Landsberg, Ende.

Zu dieser österlichen Zeit, Choral. Mit diesem Osterlied von Ludwig Helmbold erschien in dessen „Geistliche Lieder, den Gottseligen Christen zugericht, vnd in Druck gegeben rc." Mühlhausen 1575. 8°. Nr. XVI die folgende eigene Melodie:
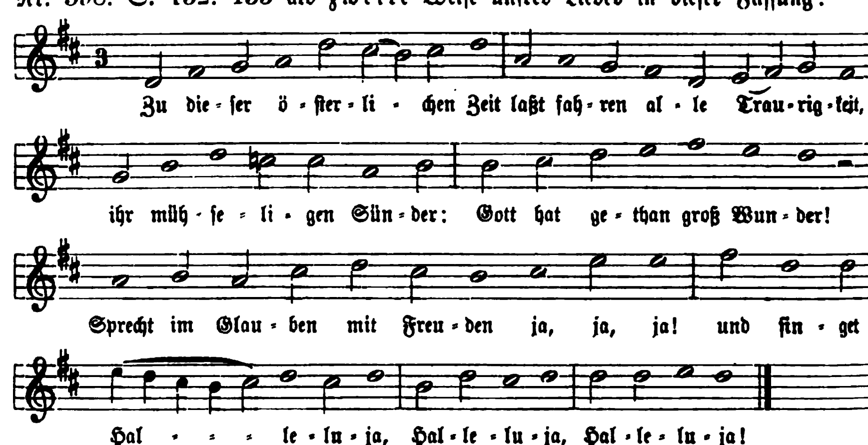


Sie kam in Mühlhausen in den Gemeindegesang und hat sich im dortigen Mel.-Buch von Beutler und Hildebrand 1834. Nr. 57 bis zur Gegenwart erhalten, freilich nicht mit Helmbolds Lied, sondern mit dem platt rationalistischen Text „Vergeßt der Leiden dieser Zeit" („Am Festtage der Unsterblichkeit"), den ihr H. G. Demme, Neue Christliche Lieder. 1799. Nr. 36. S. 52 unterlegt hat.
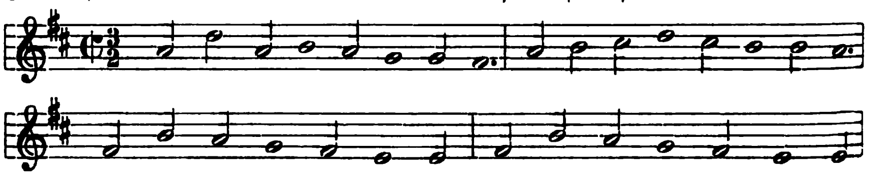
[1]) In dem Buch selbst findet sich nirgends eine Jahrzahl. Nach Müller, Die musik. Schätze der Bibliothek zu Königsberg 1870. S. 39. Nr. 211 wäre es „1834", nach Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 139. Döring, Choralkunde 1865. S. 209, und Schauer, Gesch. der biblisch-kirchlichen Dicht- und Tonkunst 1850. S. 687. Nr. 67 aber „1835" erschienen.

[2]) Vgl. Schauer, a. a. O. Euterpe, a. a. O. S. 64. Allg. musik. Ztg. Jahrg. 1848. S. 74. 75.

Mit diesem Lied steht sie weiter noch im Altenb. Mel.-Buch 1815, bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 112. S. 72, Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 88. S. 69 u. a., während ihr das Hermannsb. Missions.-Ch.-B. 1876. Nr. 708. S. 269 den Originaltext wieder zurückgegeben hat. Durch v. Winterfeld ist die Annahme aufgekommen, diese Weise sei von Johann Eccard erfunden.[1]) Aber es ist für diese Annahme kein anderer Anhalt vorhanden, als der, daß Eccard in einem Tonsatz, den er zehn Jahre später den „Dreyssig Geistliche Lieder auff die Fest durchs Jahr rc. von Joachimo à Burck.“ Mühlhausen (1585). 1594. Nr. XI (Dedikation von 1585) beigab, unsre Melodie als Diskant verwendet hat. Der Tenor dieses Tonsatzes von Eccard, den auch Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. CIIL aufgenommen hatte,[2]) ist neuerdings von Layriz, Kern III. Nr. 598. S. 132. 133 als zweite Weise unsres Liedes in dieser Fassung:



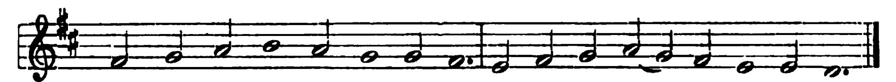
verwendet worden und von da in die Pommernschen Mel.-Bücher von Rautenberg, o. J. und Flügel 1863 gekommen. — Eine dritte Melodie schrieb Friedrich Funck für das Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 566; es ist diese:
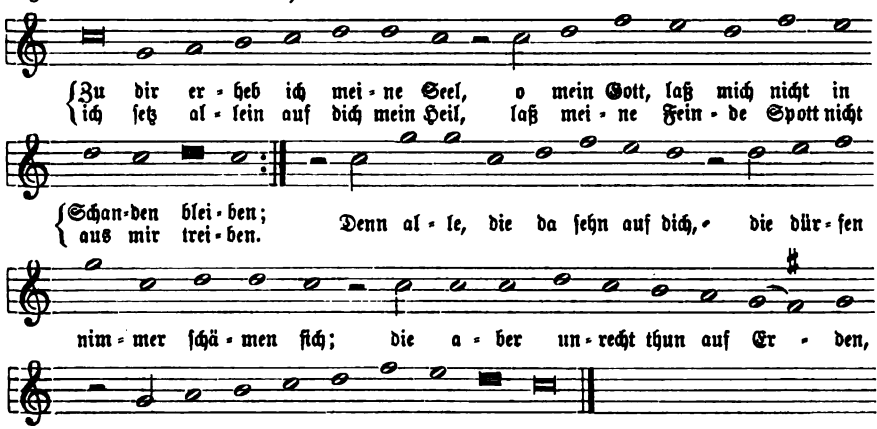


---

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 460, der aber die älteste Quelle der Melodie nicht kannte. Gleichwohl hat er sich sofort des Breiteren darüber ausgelassen, wie Eccard „Melodien in ächtem Sinn erfindend, die Gabe des Sängers mit der des Setzers erst wahrhaft vereinigt“ habe.

[2]) Jetzt ist dieser Satz Eccards mehrfach neu gedruckt: bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 113. S. 105; Erk, Siona II. Nr. 11. S. 12; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 360. S. 590; Zahn, Melodien II. Nr. 2489. S. 118 u. a.



Sie war, durch die Chiffer „F. F." beglaubigt, in den späteren Ausgaben des genannten Gesangbuchs (1694. Nr. 578. S. 333. 1695. Nr. 578. S. 463 rc.) und noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 49 erhalten; weiter ist sie nicht gekommen. — In den „Preussischen Festliedern". 1598. 1644. II. Nr. IV brachte Johann Eccard einen selbständigen sechsstimmigen Tonsatz über unser Lied, der bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 146. S. 149. 150 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 361. S. 591—593 neu gedruckt ist. Auch der Diskant dieses Satzes wurde von Peter Sohren in der Frankf. Praxis 1668 und im Musik. Vorschmack 1683. Nr. 262. S. 335, sowie im Königsb. G.-B. von Reusner 1675 als Melodie unsres Liedes verwendet, obwohl derselbe für den Gemeindegesang durchaus ungeeignet und nur im Tonsatz von Bedeutung ist.
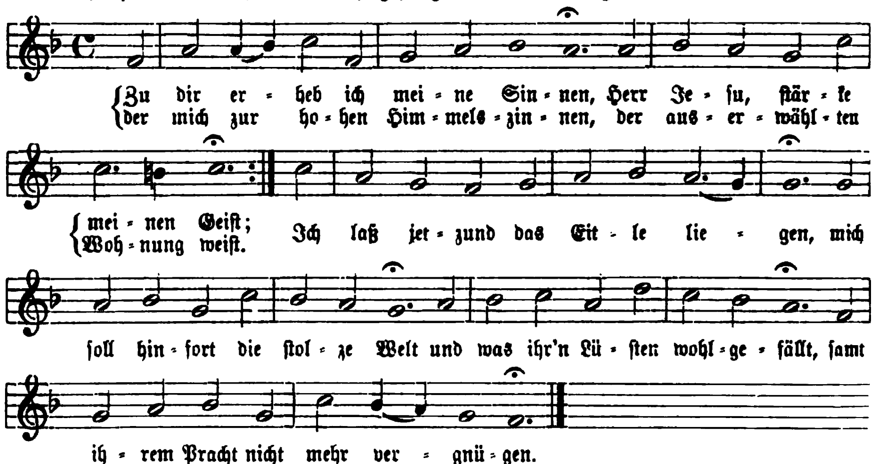
Zu dir erheb ich meine Seel, Choral. Dieses Psalmlied von Valentin Triller erschien als „Der XXiiij Psalm, Ad te domine leuaui animam meam" in seinem „Christlich Singebuch" 1555. 1559. Bl. Yiiij mit der eigenen Melodie in Choralnoten:



Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CCXXVIII bearbeitete diese Weise in einem vierstimmigen Tonsatz, der mit ihr bei von Tucher, Schatz II. Nr. 350. S. 195 neu gedruckt ist. Von da nahm sie auch Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 734. S. 334 wieder auf.
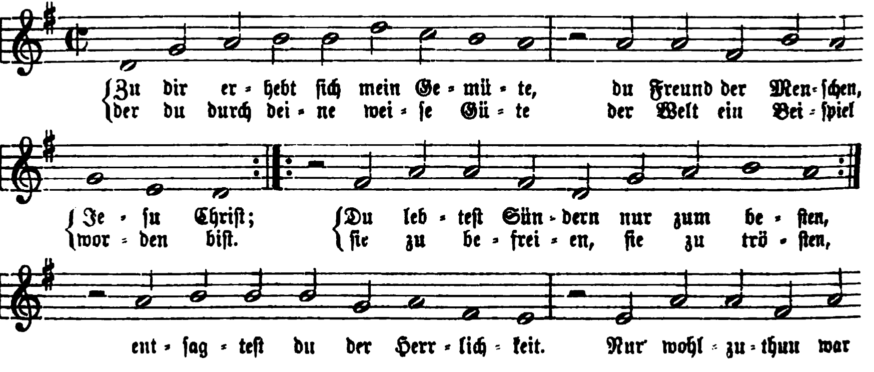
Zu dir erheb ich meine Sinnen, Choral. Dieses Himmelslied eines noch nicht ermittelten Verfassers ist bis jetzt aus dem „Rigisch-Liefl. G.-B. (Christliche Andacht-Flamme)". Nürnb. 1680. S. 1182 zuerst bekannt. Das Lüneb. G.-B.

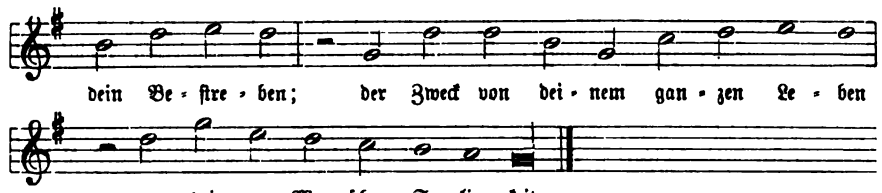
1694. S. 1089 und 1695. S. 1500 überschrieb dasselbe „In eigener Melodey“, ohne jedoch eine solche mitzuteilen; es wollte also damit sagen, das Lied mit seinem damals neuen Metrum bedürfe eine eigene Weise, die aber noch nicht vorhanden war. Als dann bei Freylinghausen 1704 die erste Melodie dieses Metrums: „Mein Jesu, dem die Seraphinen“ erschienen war, verwiesen die Gesangbücher, wie Freylinghausen II. 1714, Wernigerode 1738 u. a., unser Lied auf sie, und nach ihr wird es seitdem auch gesungen. — Die eigene Melodie:
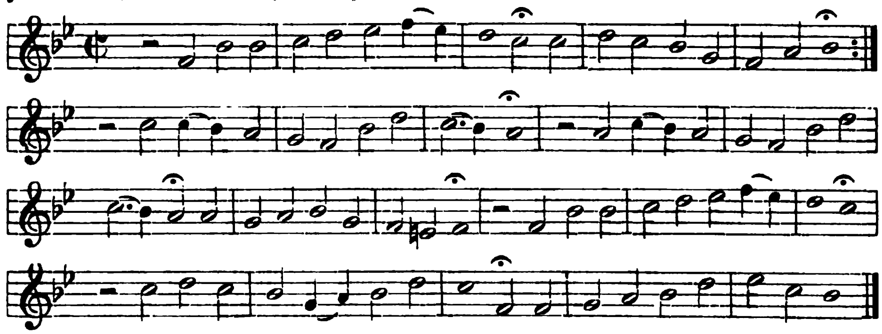


die bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 691. S. 367. 368 hervortrat und die ohne Zweifel von Witt selbst erfunden ist, kam der entlehnten gegenüber nicht mehr auf und wurde allein bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 419 nochmals gedruckt.

Zu dir erhebt sich mein Gemüte, Choral. Dieses Lied von Chr. Chr. Sturm, das in der rationalistischen Zeit sehr beliebt war, erhielt im Zürcher G.-B. 1787. Nr. 76. S. 112. 113, sowie im zugehörigen Ch.-B. (Partitur). 1788. Nr. LXXVI. S. 42 43 die erste eigene Melodie:





die im Zürcher G.=B. 1853. Nr. 78. S. 118. 119 bis auf die Gegenwart gekommen ist. Über ihre Herkunft ist keine Andeutung vorhanden, und es kann daher nur im allgemeinen angenommen werden, daß sie einem der musikalischen Redaktoren des genannten Gesangbuchs, Egli, Däniker oder Walder als Erfinder zugehören werde.[1]) — Für das Württ. G.=B. von 1791 erhielt das Lied die folgende zweite Weise von Friedrich Silcher 1823 oder 1824:



Sie erschien in dieser Fassung zuerst gedruckt in den Vierst. Gesängen der evang. Kirche. Stuttg. 1825. Nr. 21. S. 38. 39, und war im Württ. Ch.=B. 1828. Nr. 21. S. 8 und Mel.=Buch 1835. Nr. 12. S. 9 fortgepflanzt. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 835. S. 386 hat sie zu „Es ist noch eine Ruh vorhanden“ verwendet.“[2])
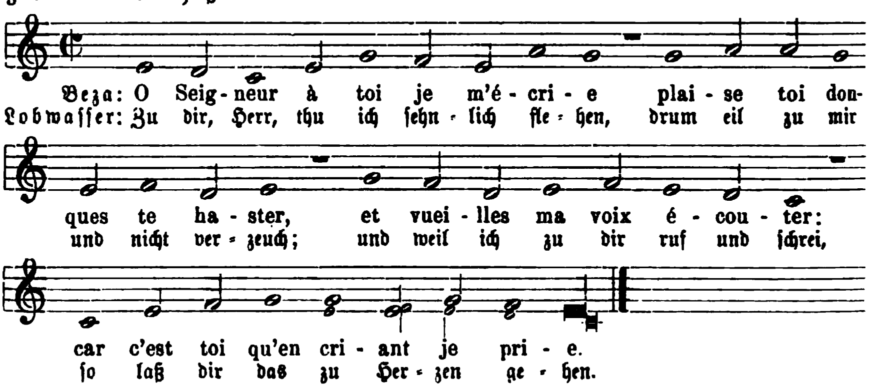
Zu dir, Herr, thu ich sehnlich flehen, Choral. Das von Beza gereimte Lied über den 141. Psalm samt seiner von „Maistre Pierre“, dem Nachfolger

---

[1]) Nach Weber, Das Züricher G.=B. 1872. S. 87 wäre sie zwar „ein Werk des Heinr. Egli“; aber das ist, solange nicht etwa das Melodien-Mskr. jenes Gesangbuchs wieder zum Vorschein kommt, bloße Vermutung. Weber meint weiter, die Melodie enthalte „einzelne Erinnerungen an die Weise „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele“, und zwar an die bessere von Dr. Richter in Halle aus dem Jahr 1700“ (?).

[2]) Zahn, Melodien IV. Nr. 7814. S. 568 bringt diese Weise als ursprünglich dem Lied „Mein Schöpfer, der mit Huld und Stärke“ zugehörig, vermutlich weil sie in den Vierst. Ges. 1825. Nr. 134. S. 246. 247 zu diesem Lied wiederholt war. Aber das offizielle Württ. Ch.=B. von 1828, wie auch das „Verzeichniß von Dr. Silchers Choral-Compositionen“, das seiner Gesch. des evang. Kirchenges. in seinen Haupt-Melodien. Tübingen 1862. S. 37. 38 beigegeben ist, haben sie allein unter dem Namen unsres Liedes, ohne an ein anderes Lied auch nur zu erinnern.

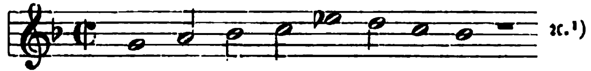
Louis Bourgeois' als Kantor in Genf, beschafften eigenen Melodie gehört zu dem Teil des französisch-reformierten Liedpsalters, der 1562 demselben abschließend hinzugethan wurde. Die Melodie ist in Deutschland z. B. im Psalter von Jorissen 1806 („Herr, laß dir mein Gebet gefallen", mit dem in kleinen Noten angedeuteten veränderten, aber musikalisch nicht gerechtfertigten Schluß) und im Elberf. reform. G.-B. 1853 zwar bis auf die Gegenwart gekommen, auch bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 107. S. 47 aufgenommen, aber in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden. Sie heißt:



Zu dir ich mein Herz erhebe, Choral. Marots Lied über den 25. Psalm hat im Verlauf der Ausgestaltung des Liedpsalters der reformierten Kirche drei eigene Melodien erhalten: die erste mit der Anfangszeile:



im Genfer Psalter von 1542; die zweite, anfangend:
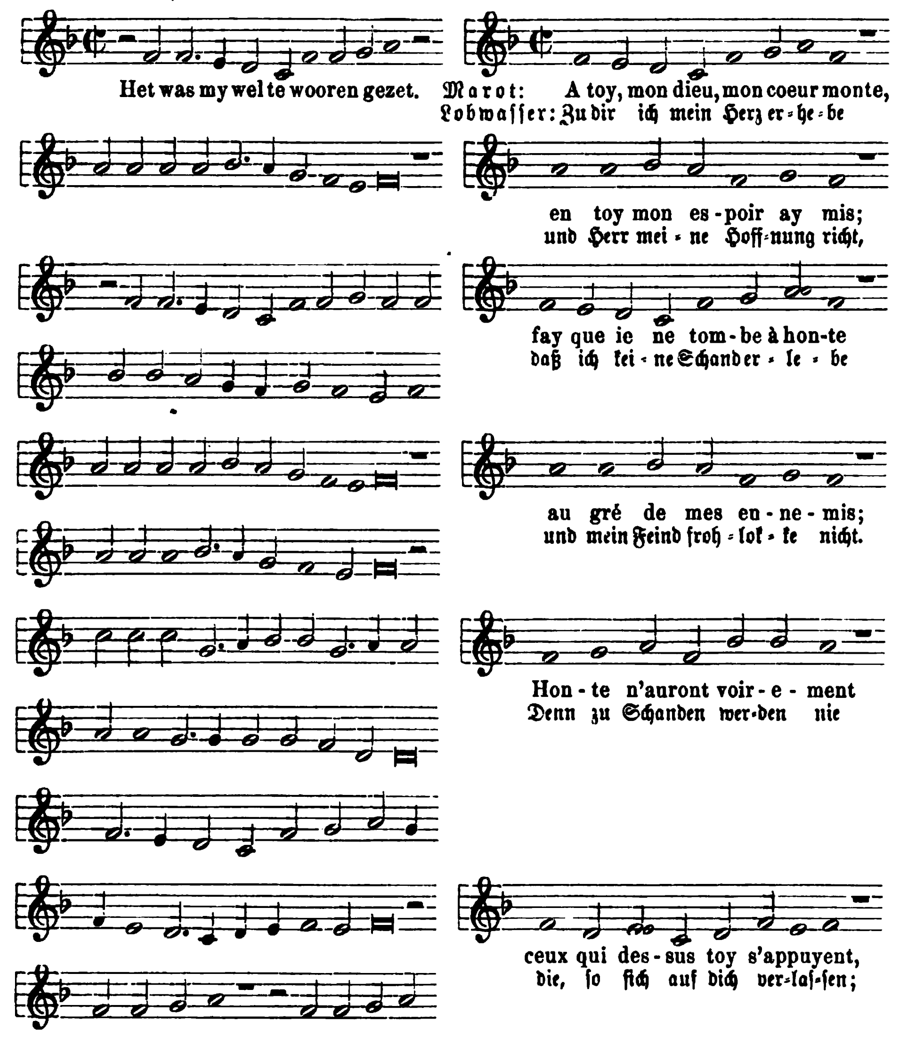


im Lyoner Psalmbuch des Louis Bourgeois von 1547, und die dritte, endgiltig gebliebene im Genfer Psalter von 1551. S. 79. Alle drei Weisen hat Louis Bourgeois für den Liedpsalter beschafft: die erste französisch stilisiert, die zweite vermutlich selbst erfunden und die dritte aus einem vlämischen weltlichen Liede herausgebildet. Es ist diese letztere Melodie eine der schönsten unter den 125 Weisen des französisch-reformierten Liedpsalters und hat auch im deutschen Kirchengesang bleibende Geltung erlangt. Für uns hat sie noch besondere Wichtigkeit, weil sie eine der wenigen unter ihren Schwestern ist, bei der die ins Blaue
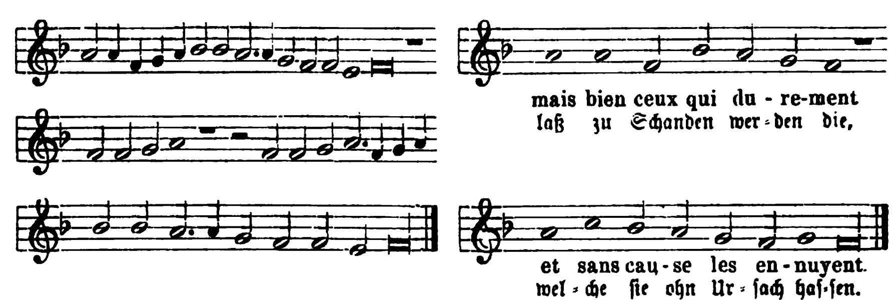
---

[1]) Bei Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 636 sind diese beiden Weisen vollständig mitgeteilt und zum Vergleich nebeneinander gestellt. Vgl. die weite auch das. I. S. 651. 652.

hinein viel nachgesprochene und nachgeschriebene Behauptung, die französischen Psalmmelodien seien ursprünglich weltliche Volksweisen gewesen, einmal — und dies in Hinsicht des Woher? sowohl, als des Wie? — nachgewiesen werden kann. Wir thun dies, indem wir die vlämische weltliche Melodie nach Coussemakers Mitteilung und die ihr entnommene Psalmmelodie in ihrer Originalgestalt nebeneinander stellen:[1])



[1]) Das vlämische Lied „Het was my wel te wooren gezet" vgl. man bei Coussemaker, Notice sur les collections de la Bibl. de Cambray etc. Paris 1843. Notenbeilage. Douen, a. a. O. I. S. 720. 721. G. Becker, La Musique en Suisse. 1874. S. 58.
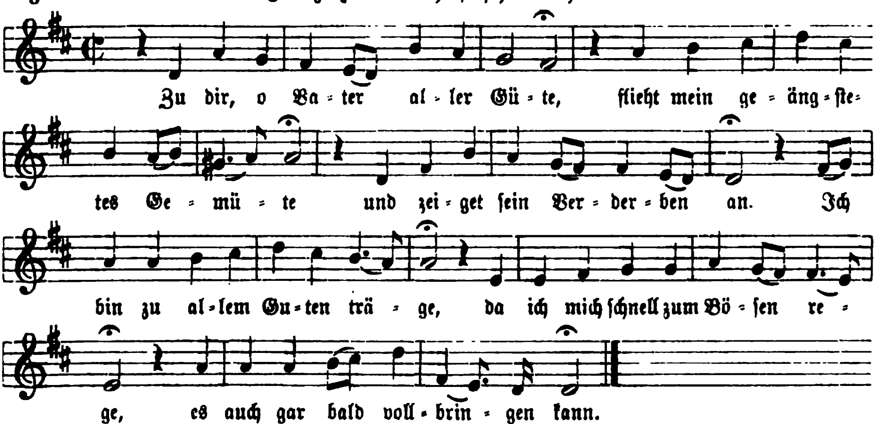


Mit Ausnahme zweier Stellen, an denen der Rhythmus leicht geändert wurde (wie die kleinen Noten es andeuten), hat die Melodie ihre ursprüngliche Fassung behalten. Johann Stobäus verwendete sie zum Liede Simon Dachs „Nimm mich weg, Gott, für dem Jammer“ in einem fünfstimmigen Tonsatz 1642;[1]) dadurch wurde sie in Preußen bekannt und kam in das Königsb. G.-B. von Reusner 1675. 1690 und 1702. Das Hannovr. G.-B. 1657. Nr. 140. S. 236 brachte die Weise zum Lied „Nach dir, Herr, steht mein Verlangen“;[2]) mit ihm hat sie seitdem im Hannovrischen kirchliche Geltung und steht unter seinem Namen im Lüneb.-Celleschen G.-B. 1661. Nr. 187; bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 261. S. 122; Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 99. S. 65; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 158. S. 121; Molck, Hann. Mel.-Buch 1834—1857; Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 108. 1858. Nr. 121; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 467. S. 172 („Lüneb. Gesb. 1661“) u. a. Dem Lied „Höchsterwünschtes Seelenleben“ von Ad. Fr. Lampe war sie im Hessen-Kasselschen reform. G.-B. 1770 und dem zugehörigen Ch.-B. von Joh. Becker 1771 zugeeignet und ist so in den kurhessischen Ch.-BB. von Wiegand 1844. Anh. Nr. XXI. S. 195 und Volckmar 1865 fortgepflanzt worden. Im „Geistl. Blumengärtlein“ von Tersteegen 1778 war sie auf dessen Lied „Herr zu dir, zu dir dem Treuen“, später mehrfach auf das Lied Joachim Neanders „Ich will ganz und gar nicht zweifeln“ übertragen, so z. B. in den Elberf. G.-BB. 1836. Nr. 189. S. 212 und 1854. Nr. 374. S. 318; bei Layriz, Kern II. Nr. 293. S. 90; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 399. S. 143; ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 203. S. 92; G.-B. für Rheinland und Westfalen 1893. Nr. 264. S. 232. 233 u. a.. Zum Psalmlied steht sie noch weiter bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 223. S. 99; v. Tucher, Schatz II. Nr. 361. S. 205; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 501. S. 228; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1293. S. 974. 975; endlich zu einer eigenen schweizerischen Umdichtung des 25. Psalms „Ich er-

[1]) Einzeldruck der Bibliothek zu Königsberg; vgl. Müller, Die musik. Schätze ꝛc. 1870. S. 368. Nr. 257. Es war das der Begräbnisgesang eines Dr. Joh. Masius, 17. Juni 1642.

[2]) Dieses war eine Umarbeitung des Psalmlieds „Mein Herz, heb dich von der Erden“ über den 25. Psalm von Martin Opitz, Die Psalmen Davids. 1637. S. 57—59. Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 356. Nr. 813.

hebe mein Gemüte" von Salomon Wolf in den schweizerischen G.-BB.: Zürcher G.-B. 1787. Nr. 21. S. 36. 37 und Ch.-B. (Partitur) 1788. Nr. XXI. S. 15; St. Galler G.-B. 1797. Nr. 260. S. 362. 363; Schaffh. G.-B. 1841 (1867). Nr. 40. S. 100—103; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 22. S. 36. 37; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 31. S. 62. 63, und Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 38. S. 56. 57.

Zu dir, o Vater aller Güte, Choral. Das Lied Dr. Joh. Jak. Rambachs „Vom geistlichen Kampf und Sieg in der Heiligung" erschien mit dem Anfang „Hier fällt, o Vater aller Güte" zuerst in seinen „Poetischen Fest-Gedancken". 1729. S. 195. 196; dann umgearbeitet und mit dem Anfang „Vor dir, o Vater aller Güte" in des Verfassers Haus-G.-B. 1735. Nr. 336. S. 395. 396. So kam es unter dem nochmals geänderten Anfang „Zu dir, o Vater aller Güte" in das Hannovrische G.-B. von 1740. Nr. 699 und blieb hier seitdem erhalten. Für Hannover erhielt das Lied auch die folgende eigene Melodie von Franz Heinr. Christoph Meyer:

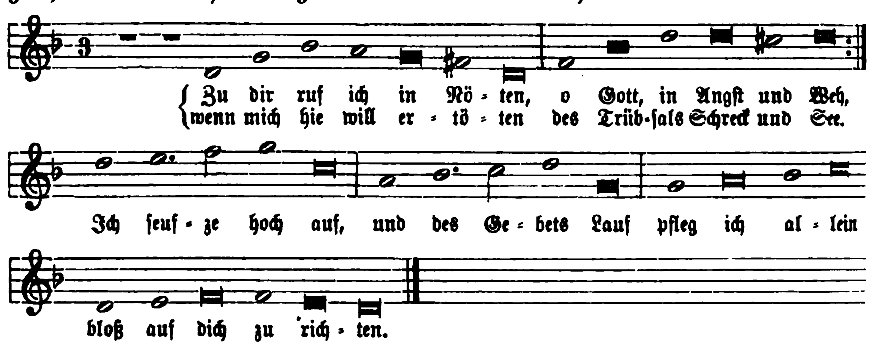


die in dessen Melodienheft zum Hann. G.-B. 1741. Nr. 35 erstmals gedruckt war[1]) und seitdem in Hannover kirchliche Geltung hat. Sie steht in den dortigen Choralbüchern: Lüneb. Mel.-Heft von Henne 1767; Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 152. S. 96; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 258. S. 182; Molck, Choral-Mel. 1838—1857; Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 165. 1858. Nr. 195, und im Hermannsb. Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 709. S. 270. Sonst fand sie noch Aufnahme im Bremischen reform. Psalm- und G.-B. 1767. Nr. 236. S. 197; bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 135. S. 324, und im Lauenb. Ch.-B. von Catenhusen 1852.
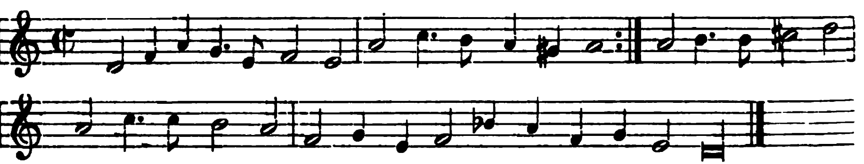
---

[1]) Als Meyers Eigentum ist sie auch in dem Mskr.-Ch.-B. des jüngeren C. L. Meyer durch die Aufschrift „Nov. Melod. XXXV. Fr. H. M." bezeugt. Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 436.

Zu dir ruf ich in Nöten, Choral. Das Lied von Christoph Runge trat in der Berliner Praxis piet. melica. Ed. XIII. 1667. Anh. Nr. 709 zugleich mit der anonymen eigenen Melodie ans Licht:

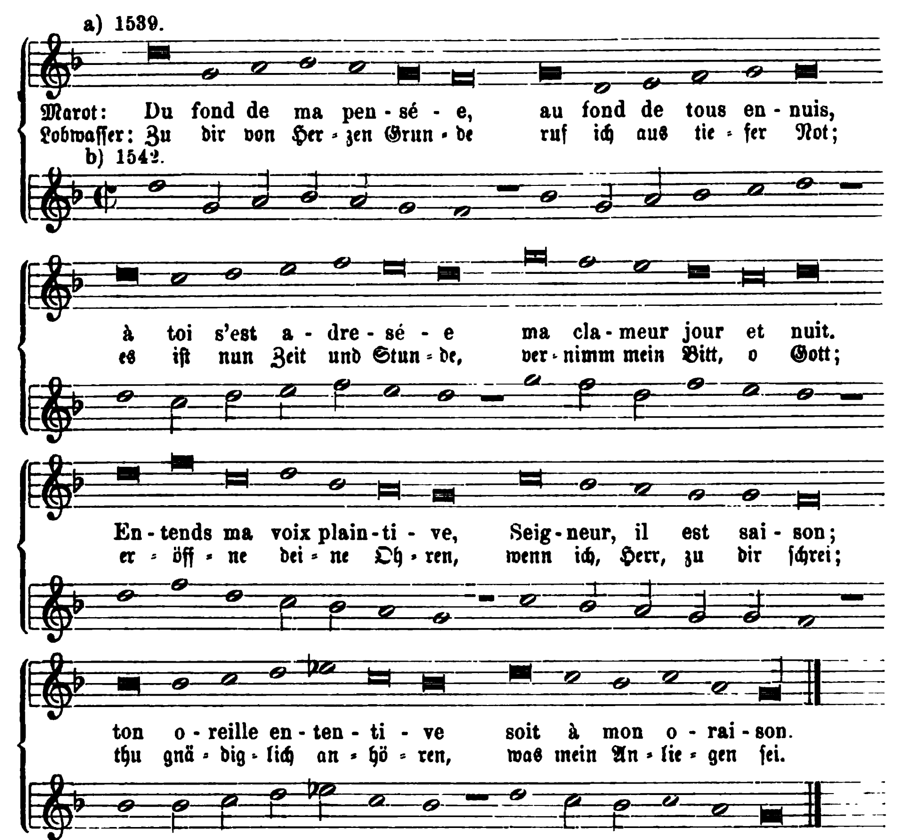


Sie ist vielleicht von Runge selbst gesungen, da einzelne Spuren darauf deuten, daß er zu manchen seiner Lieder auch Singweisen erfunden hat, und blieb in der Berliner Praxis bis zur Ed. XXIII (1688) stehen, kam von da auch noch in das Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 1457. S. 876. 1695. Nr. 1457. S. 1208. Ihre weitere Verbreitung hinderte ihr unmöglicher Rhythmus, den König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 318 auch durch die Umsetzung in vierteiligen Takt nicht ganz zurechtzurücken vermochte. — In der Ed. XXIV der Berl. Praxis 1690. Nr. 913 setzte dann Jakob Hintze die folgende zweite Weise an ihre Stelle:



die aber keine weitere Beachtung fand, da auch das Lied mit der Praxis aus dem Gebrauch verschwand.

Zu dir von Herzensgrunde, Choral. Mit der liedmäßigen Bearbeitung des (129. nachher) 130. Psalms durch Clément Marot erschien schon im ersten kleinen Liedpsalter Calvins, den „Avlcvns pseaulmes et cantiques mys en chant. A Strasburg. 1539“ Bl. 46 die eigene Melodie, welche in der Umarbeitung (französische Stilisierung), die Louis Bourgeois für den ersten Genfer Psalter („La forme des prieres et chantz ecclesiastiques etc.“) von 1542 mit ihr vorgenommen, im französisch-reformierten Liedpsalter beibehalten worden ist und auch im deutschen Kirchengesang mit Lobwassers Übersetzung des Psalmlieds, mehr aber noch mit andern Liedern weite Verbreitung erlangt hat und noch in der Gegenwart in Geltung steht. Die beiden Originalfassungen dieser Melodie sind:



Man hat auf das mißverstandene und mißdeutete Zeugnis eines älteren französischen, den Hugenotten feindlich gesinnten Historikers, Florimond de Rémond, hin neuerdings mehrfach angenommen, gleich andern Melodien des französischen Liedpsalters stamme auch die vorliegende Weise aus dem weltlichen Volksgesang: sie sollte die „Volte" (Walzer) sein, nach der jenem Zeugnis zufolge Diana von Poitiers, die Herzogin von Valentinois und Maitresse des Dauphin Heinrich (des späteren Königs Heinrichs II.), den 130. Psalm gesungen hat.[1]) Wenn aber auch diese Angabe

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang I. S. 239. v. Tucher, Schatz II. S. 406. Bode, Quellennachweis 1881. S. 417 u. a. und dagegen Blondeau, Histoire de la musique moderne. Paris 1847. II. S. 18. Riggenbach, Der Kirchengesang in Basel 2c. 1870. S. 33—35. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 708. 709. Florimond de Rémond, Histoire de la naissance, progres et decadence de l'heresie. Rouen 1623. liv. VIII. chap. XVI sagt: „Chacun des princes et courtisans en prit vn (nämlich einen Psalm) pour soy . . . Madame de Valentinois prit pour elle le cxxx: Du fond de ma pensée, qu'elle chantoit en volte . . .", aber er bemerkt zugleich ausdrücklich: „Les pseaumes ne furent pas lors mis en musique, comme on les voit

wohl zweifellos richtig ist, so kann und darf doch nicht aus ihr geschlossen werden, daß die Walzermelodie, nach der jene Dame den 130. Psalm sang und die kirchliche Psalmmelodie identisch sei. Im Gegenteil ist ja gerade gesagt: anfänglich habe jeder die Psalmen nach irgend einer ihm geläufigen Melodie gesungen, weil sie noch nicht so in Musik gesetzt waren, wie man sie nachher im Gottesdienst sang. — Im deutschen Kirchengesang erschien die Melodie schon im Eislebener G.-B. 1598 (zum Lied „Ich dank dir, lieber Herre"), bei Joh. Jeep, G.-B. für Weikersheim 1629 (zum Lobwasserschen Text) u. a. Das Hannovr. G.-B. 1646. Nr. 83. 1657. 1660. S. 210, dem das Füneb.-Cellesche G.-B. 1661. Nr. 153. S. 134. 1696. S. 133 und das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 611. S. 655. 1690. S. 625 folgte, übertrug sie auf das Lied „Aus diesem tiefen Grunde",[1]) mit dem sie seitdem in Hannover gebräuchlich ist; vgl. Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 12. S. 8; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 24. S. 14; Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 14; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 68. S. 23 („G. Franck. 1552. Goudimel. 1572"). Johann Crüger, Geistliche Kirchenmelodien 1649 verwendete die Weise zu Erasmus Winters Lied „Ach Herr, mit großen Schmerzen" und so wurde sie in der Berliner Praxis bis 1702 fortgepflanzt, während sie im Dresdner G.-B. 1656. 1694 und in der Frankf. Praxis 1662—1700 (1680. Nr. 73. S. 75. 1693. Nr. 78. S. 90) dem Lied Joh. Franks über den 143. Psalm Erhör, o Herr, mein Bitten" beigegeben war. Das Hessen-Kasselsche reformierte G.-B. 1770 unterlegte ihr den rationalistischen Text „Nimmt Gott, dem wir vertrauen", mit dem sie in den dortigen Choralbüchern von Becker 1771, Wiegand 1844. Nr. 148. S. 118. 119 und Volckmar, Op. 165. 1865 fortgepflanzt war. Mit einem Liede „Wir flehn in tiefster Reue" stand sie im Zürcher G.-B. 1787. Nr. 277. S. 326. 327 und mit einem ähnlichen im Schaffh. G.-B. 1841 (1867). Nr. 52. S. 130—133. Sonst findet sie sich noch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 255. S. 120; Reimann, Ch.-B. 1747; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 180. S. 76 („Aus Tiefen ruft mein Flehen"); Karow, Ch.-B. 1848; v. Tucher, Schatz II. Nr. 319. S. 175; Layriz, Kern II. Nr. 305. S. 97; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1294. S. 975; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 48. S. 31 u. s. w.[2]) — Zwei Tonsätze über unsre Melodie: der eine von Orlandus Lassus 1566, der andere aus Vopelius' Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 567 sind mitgeteilt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz

---

auiourd 'huy, pour estre chantez au presche. Mais chacun y donnoit tel air que bon luy sembloit et ordinairement des vau-de-ville."
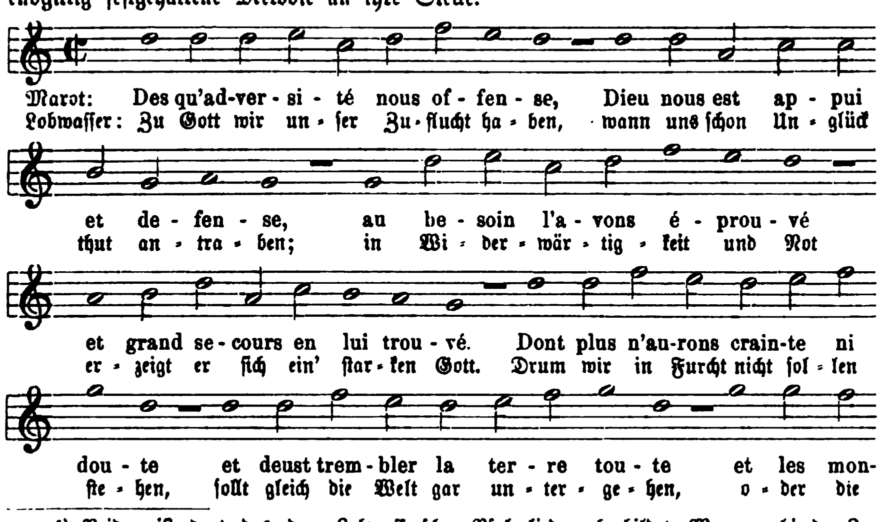
[1]) Es ist dies eine freie Bearbeitung des Liedes über den 130. Psalm von Martin Opitz, Psalmen Davids. Danzig 1637. S. 374. 375. Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. 1858. Nr. 175. S. 221. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 304. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 56. 57.

[2]) Auch in Choralbüchern in Stockholm, Christiania und Helsingfors hat sie Zahn gefunden. — Über ihr Vorkommen in deutschen katholischen Gesangbüchern vgl. man die Nachweise bei Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. Nr. 390. S. 344. 345.

III. Nr. 444a und b. S. 653—655;[1]) der Satz von Lassus auch bei Douen, a. a. O. II. S. 215—217.[2])

Zu Gott heben wir Herz und Sinn, Choral. Vgl. den Art. „O Mensch betracht, wie dich dein Gott". Bd. II. S. 573. 574.

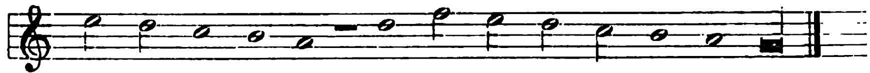
Zu Gott wir unser Zuflucht haben, Choral. Marots Lied über den 46. Psalm hatte bei seinem Erscheinen im Genfer Liedpsalter von 1542 und 1543 eine Straßburger Melodie bei sich, die Bourgeois umgestaltet auch noch in seinem Lyoner Psalter von 1547 und 1549 beibehielt. In den „Pseaumes octante trois de David etc." Genf, Jean Crespin 1551. S. 157 sodann trat die folgende, wohl von Bourgeois erfundene und im französisch-reformierten Liedpsalter endgiltig festgehaltene Melodie an ihre Stelle.



---

[1]) Beiden ist dort das dem Lobwasserschen Psalmlied nachgebildete Morgenlied „Zu dir aus Herzens Grunde" von David v. Schweinitz unterlegt. Vgl. über dieses Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 182. S. 228—230.
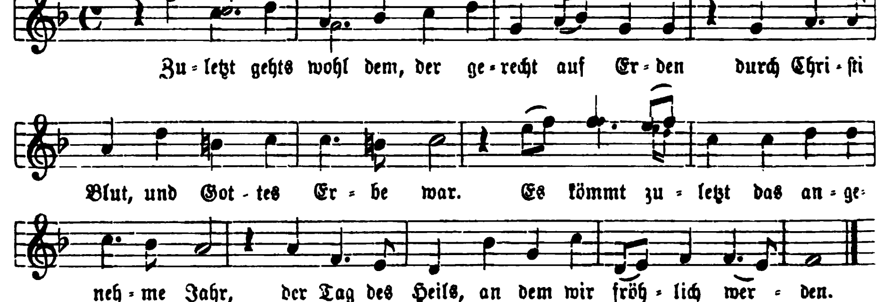
[2]) v. Tucher, a. a. O. will zwar den Satz Goudimels mitgeteilt haben, denn er bemerkt S. 399 ausdrücklich: „Harm. Goudimel. 1573", muß aber gleich auch hinzufügen, im Original sei die „Mel. im Tenor, eine Sexte tiefer mit Vorzeichnung eines b. Diskant und Alt des Originals sind umgestellt." Dem Kundigen braucht nicht gesagt zu werden, daß das in Wirklichkeit nicht mehr Goudimels Tonsatz ist, und es entspricht nicht der strengen Wahrheit, wenn man dies doch behauptet. Nicht nur v. Tucher, auch Ebrard, Riggenbach und Löw, Douen u. a. haben, um die Melodie in den Diskant zu bekommen, mit Goudimels Sätzen dieselbe Umstellungsprozedur der Stimmen vorgenommen und gemeint, wenn sie nur die Harmonie Goudimels strikte festhalten, so seien das immer noch seine Sätze. Aber man vergleiche einmal v. Tuchers Satz II. S. 175 mit dem von Douen II. S. 478. 479, und man wird staunen, welch verschiedene Produkte da zu Tage gekommen sind. Und dann lasse man sich den Originalsatz Goudimels und die beiden genannten Umsetzungen von einem Chor der Reihe nach vorsingen: da wird sich eine so evident verschiedene Klangwirkung zeigen, daß man gewiß nicht mehr wagen wird zu behaupten, die Umsetzungen seien noch Goudimels Satz.



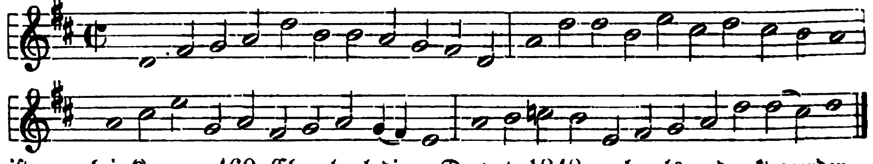
tag - nes a - bys - mer au mi - lieu de la hau - te mer.
Berg von Un - ge - stüm ins Meer ge - stür - zet wer - den um.

Sie wurde im Kasseler ref. G.-B. von 1770 und dem zugehörigen Ch.-B. von Johann Becker 1771 zum Lied „Beglückter Stand getreuer Seelen“ von Ulrich Bogisl. v. Bonin verwendet (dieses Lied wird sonst nach der Melodie „Entfernet euch, ihr matten Kräfte“ gesungen) und ist so in den hessischen Ch.-BB. von Grosheim 1819, Wiegand 1844. Nr. 33. S. 24 und Volckmar 1865 fortgepflanzt worden.

Zuletzt gehts wohl dem, der gerecht auf Erden, Choral. Dieses Trostlied von Christian Andreas Bernstein erschien in Freylinghausens G.-B. 1704. Nr. 440. S. 685 mit seiner ersten eigenen Melodie, die in der 4. Aufl. 1708 die etwas veränderte, endgiltige Gestalt erhielt, in der sie dann in der Gesamt-Ausg. 1741. Nr. 1077. S. 720. 1771. Nr. 1076. S. 683 forterhalten wurde. Sie heißt (unter Andeutung des Originals von 1704 in kleinen Noten):



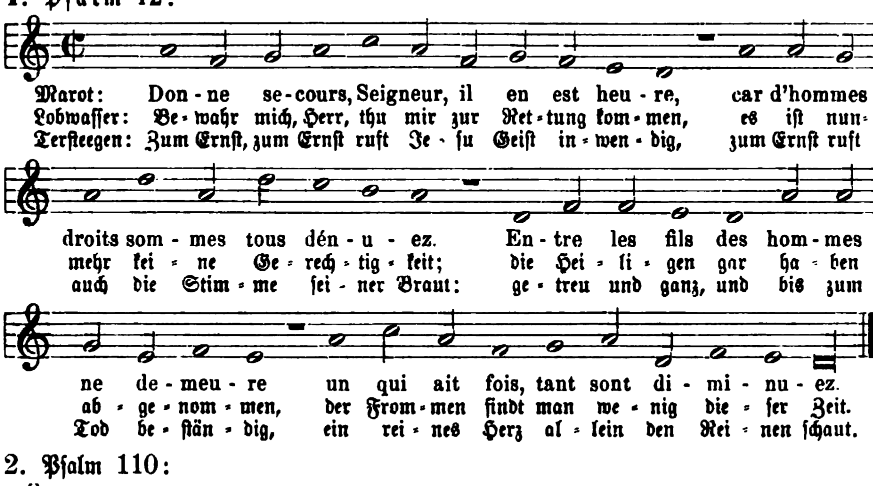
und fand Aufnahme im Werniger. G.-B. 1738. (bis 1766). Nr. 638. S. 645; bei König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 351; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 316; Müller, Ch.-B. 1736. 1754. Nr. 121; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 34. S. 29; Naue, Allg. Ch.-B. 1829; Elberf. Reform. G.-B. 1853; Layriz, Kern II. Nr. 349. S. 122; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 275. S. 209; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 348. S. 123; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1295. S. 976 (mit der nicht begründeten Bemerkung: „Mel. vom Dichter des Liedes“); Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 711. S. 270. 271 u. a. — Eine zweite Weise von Balth. Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 8:



ist nur bei Karow, 460 Choralmelodien. Dorpat 1848 nochmals gedruckt worden.

Zum Ernst, zum Ernst ruft Jesu Geist inwendig, Choral. Gerhard Tersteegens Lied „Vom Ernst in der Heiligung", wie es Bunsen (G.-B. 1833. Nr. 808. S. 598. 599) überschrieben hat, war bei seinem Erscheinen im „Geistlichen Blumengärtlein". Vierte Ausg. um 1745 auf die „Mel. Psalm 12 oder Psalm 110" verwiesen, und eine von diesen Weisen des französisch-reformierten Liedpsalters wird auch jetzt noch demselben beigegeben. Die Weise des 12. Psalms haben zu dem Liede z. B. das Güterslohen Haus-Ch.-B. 1844. 5. Aufl. 1858. Nr. 136. S. 108, zugleich mit dem Tonsatz Sam. Marschalls von 1594; Lohmeier, Ch.-B. 1861. 1866. 1880 rc.; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 274. S. 182, die des 110. Psalms Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 223. S. 140; Layriz, Kern II. Nr. 302. S. 95; Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 600. S. 528. — Beide Psalmmelodien sind in den „Pseaumes octante trois de David etc." Genf, Jean Crespin 1551 zuerst erschienen und von Louis Bourgeois, der sie entweder selbst erfunden, oder aber aus schon vorhandenen Weisen um- und ausgebildet hat, beschafft worden.[1]) Diese Psalmweisen sind:
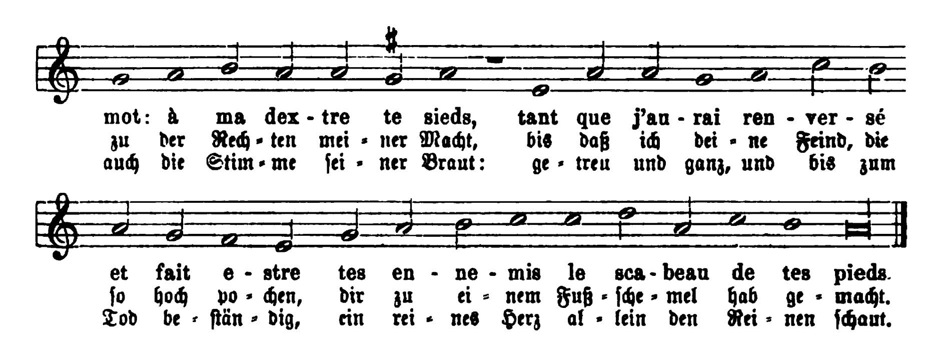
1. Psalm 12:
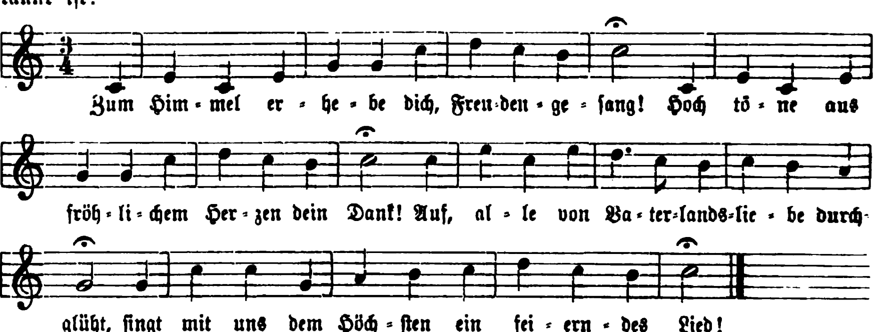


2. Psalm 110:

Marot: Le Tout-puis-sant à mon Seig-neur et Mai-stre à dit ce
Lobwasser: Der Herr zu mei-nem Her-ren hat ge-spro-chen: komm, setz dich
Tersteegen: Zum Ernst, zum Ernst ruft Je-su Geist in-wen-dig, zum Ernst ruft

[1]) Der 12. Psalm, von Marot gereimt, war im Genfer Psalter von 1542 mit einer ersten Melodie von Bourgeois erschienen, die dieser in seinem Lyoner Psalter von 1547 umarbeitete und 1551 gegen die zweite Weise vertauschte, die dann geblieben ist. Vgl. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 639. Der 110. Psalm war 1542 noch nicht gereimt; er erschien in einem Genfer Psalter von 1543 oder 1544 mit einer ersten Melodie von Bourgeois, an deren Stelle dieser 1551 ebenfalls die zweite, endgiltige Weise setzte.
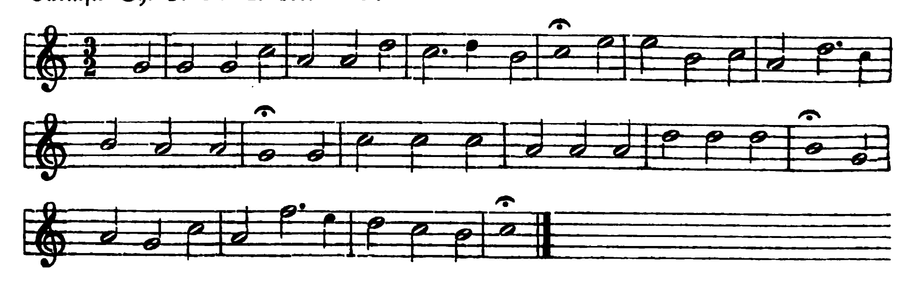


Zum Himmel erhebe dich, Freudengesang. Choral. Das Lied von K. Fr. Lossius zu patriotischen Feierlichkeiten war in den rationalistischen Gesangbüchern so beliebt, daß es an zehn eigene Melodien hervorgerufen hat. Die erste und verbreitetste von diesen ist eine Umbildung der Weise „Ach alles, was Himmel und Erde umschließet" aus dem Darmst. G.-B. 1698. S. 109; sie lautet in Weimars Ch.-B. 1803. Nr. 94a. S. 67, aus dem sie zuerst bekannt ist:

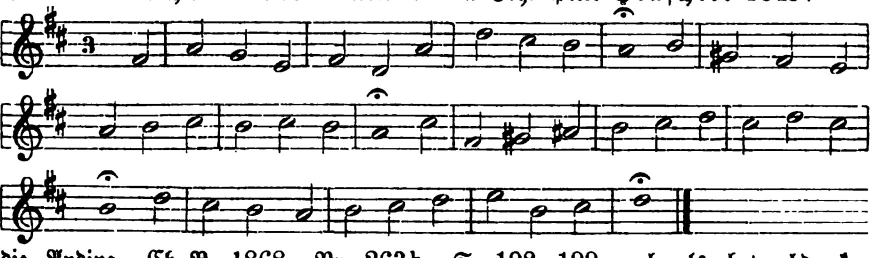


und wurde aufgenommen bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 725. 726. S. 326; M. G. Fischer, Ch.-B. 1821. 1846; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; Töpfer, Ch.-B. Erfurt 1845; Karow. Ch.-B. 1848; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 1883. 8. Aufl. Nr. 342. S. 194. — Eine zweite Weise schrieb Chr. Heinr. Rinck für sein Darmst. Ch.-B. 1814. Nr. 128:





Das Mel.-Buch für Nassau. Wiesbaden 1847. Nr. 132. Ch.-B. 1848. Nr. 132. S. 96. 97 brachte eine dritte Melodie von Joh. Peter Heuschkel 1843:



die Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 263b. S. 198. 199 nochmals hat abdrucken lassen.[1])

Zumsteg, Johann Rudolf, der Balladenkomponist, ist hier anzuführen, weil er vermutlich zur Aufführung in der Hofkirche zu Stuttgart,[2]) auch eine Reihe von Kirchenkantaten geschrieben hat, die um 1800 in Partitur gedruckt erschienen sind. Zumsteg war am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im Odenwald (im Bad. Bezirk Mosbach) geboren und fand, da sein Vater Kammerdiener des Herzogs Karl Eugen von Württemberg gewesen war, schon 1770 Aufnahme in dessen „hohe Karlsschule" auf dem Lustschloß Solitude, wo Schiller sein Mitschüler und intimer Freund wurde. Vom Herzog ursprünglich zum Bildhauer bestimmt, ging Zumsteg bald zur Musik über und genoß den Unterricht der tüchtigsten Mitglieder der herzoglichen Hofkapelle, sowie den des Kapellmeisters Poli in der Komposition. 1781 verließ er die Schule und wurde Hofmusikus, als welcher er namentlich das Violoncell mit Virtuosität spielte. Am 1. Juni 1793 ernannte ihn der Herzog als Polis Nachfolger zum Hofkapellmeister. Doch starb er unerwartet schnell schon am 27. Januar 1802, da er eben erst 42 Jahre alt geworden war. — Zumsteg war ein tüchtiger Musiker und Komponist, der in den Bahnen Mozarts und Haydns wandelnd und von Schillers Dichtung angeregt, das musikalische Stimmungslied zur Ballade zu erweitern sich bemüht hat. Doch war er eigentlich nur in der minder anspruchsvollen Mittelform der Romanze glücklich; für größere, inhaltlich vertieftere Formen von bleibendem Werte fehlte ihm die eigentliche Schöpferkraft. Nur musikalischen Durchschnittswert, der eher noch unter als über einem mittleren Niveau stand, hatten auch Zumstegs Kantaten, die zwar als Kirchenstücke gemeint waren, aber in Wirklichkeit kaum als solche gelten können, weil sie ganz im selben Stil wie

---

[1]) Noch weitere Melodien zu dem Lied sind: 4. eine unbekannter Herkunft bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 94d. S. 69; 5. 6. zwei von Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 498. S. 224 und Nr. 569. S. 262; 7. eine zweite von Heuschkel 1807 bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 263a. S. 198; 8. eine solche von Rüttinger 1808; 9. eine bei Hering, Allg. Ch.-B. 1825. Vgl. auch Zahn, Melodien I. S. 383.

[2]) Auch anderwärts, wie z. B. am Mecklenburgischen Hof zu Ludwigslust, sind Zumstegs Kantaten gesungen worden. Vgl. Kade, Die Musikalien-Sammlung des Mecklenb.-Schweriner Fürstenhauses. 1893. II. S. 330—333.

seine Opernmusik geschrieben waren[1]) und das eigentlich kirchliche Element des Chorals nicht als Mittelpunkt verwerteten. Jetzt wären sie schon um ihrer platt-rationalistischen Texte willen unmöglich. — Diese Kantaten sind:

1. „Wer ist dir gleich.“ Kantate für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt von J. R. Zumsteg. Partitur. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Die übrigen mit demselben Titel und jedesmal mit Angabe der Orchesterbesetzung: 2. „Gott, Urquell der Gnade.“ — 3. „Bringet dem Herrn Ruhm und Triumph.“ — 4. „Mein Gott, mein Gott, warum verlässest.“ — 5. „Ein Hauch ist unser Leben.“ — 6. „Des Ewigen ist die Erde.“ — 7. „Die Himmel entstanden durch des Ewgen Wort.“ — 8. „Dem wir mit kindlichem Vertrauen.“ — 9. „Liebet eure Feinde.“ — 10. „Lernet Bescheidenheit.“ — 11. „Eh ich dies vollendet habe.“ — 12. „Brüder, Schwestern.“ — 13. „Preis sei dem Gotte Zebaoth.“ — 14. „Unendlicher Gott, unser Herr.“ — 15. „Heilig, heilig, heilig ist er.“ — 16. „Kyrie eleison, väterlich sieh vom Thron.“ — 17. „Lernt im dunkeln rc.“ — 18. Trauerkantate „Hier, wo sich Staub mit Staub vereint“, für vier Singstimmen mit Orchester.[2]) —

Zungenstimmen, Rohrwerke, Schnarrwerke, die zweite Art von Stimmen in der Orgel neben den Labialstimmen. Zungenstimmen heißen diese Stimmen von einem ihrer Hauptteile, der Zunge, einem Messingplättchen, das vor der Öffnung des Mundstücks schwingt, Rohrstimmen davon, daß dieses Mundstück ein Röhrchen darstellt, das seitlich den Ausschnitt des Zungenrahmens hat, und Schnarrwerke von dem schnarrenden Ton, der ihnen namentlich früher eigen war. Bei der einen Art dieser Stimmen schlägt die Zunge auf die Ränder des Zungrahmens auf, bei der andern, die neuerdings aufgekommen ist, schwingt sie frei durch die Mundöffnung durch, schlägt also in das Mundstück ein; jene nennt man daher aufschlagende, diese durchschlagende Zungenstimmen. — Aufschlagende Zungenstimmen waren in der Orgel schon im 15. Jahrhundert im Gebrauch, aber anfänglich nur in wenigen Arten.[3]) Erst im Verlauf des 16. Jahr-

---

[1]) Grüneisen, Die evang. Gottesdienstordnung in den oberdeutschen Landen. 1856. S. 93 bemerkte darum mit Recht: „Zumstegs Psalmen (d. h. eben seine Kirchenkantaten) waren zwar so reich an Melodie, aber nicht um ein Haar geistlicher als seine Geisterinsel (eine seiner Zeit bekannte Oper Zumstegs).“

[2]) Sering, Geistl. Liederbuch. 1863 und die Große Missionsharfe 1883. S. 17. 13. Aufl. 1895. Nr. 36. S. 24. 25 bringen eine Melodie zu Allendorfs Lied „Jesus ist kommen, Grund ewiger Freuden“, die sie Zumsteg als Erfinder zuschreiben. Woher die Weise stammt und was ihr ursprünglicher Text war, wird nicht angegeben. Zahn, Melodien II. S. 558 macht darum zum Autornamen Zumsteg ein ?.

[3]) Eine Orgel zu Sorau von 1496 hatte nur ein „Krumbhorn 6'“, vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 3; eine solche zu Langensalza von 1499 nur einen „Zinken“, vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 84. Auch Arnold Schlick, Spiegel der Orgelmacher 1511 verlangt für seine allerdings kleine Orgel nur im Rückpositiv ein „Regal“ und fürs Pedal eine „Posaune oder Trommete“.

hunderts ersann man, wie Werckmeister bemerkte, „allerley Inventiones durch die Corpora in Schnarrwerken," und es entstand die ganze Reihe derartiger Stimmen mit verschiedenen, zum Teil seltsamen Körperformen, die Michael Prätorius 1618 aufgezählt und abgebildet hat;[1]) nämlich an „offenen": Posaunen, Trommeten, Schallmeien, Krumbhörner, Regale, Zinken, und an „zugedäckten": Sordunen, Rancket, Bärpipen, Bombart, Fagott, Dulzian. Hundert Jahre später, im beginnenden 18. Jahrhundert waren aber bereits wieder „vielerley Arthen verloschen" und wurden „in wenig Wercken mehr aufgefunden", weil, wie Werckmeister euphemistisch meinte, „die Corpora einen guten accuraten Meister haben wollten," d. h. weil man sie nicht mehr zu bauen verstand, wohl auch weil sie ihrer leichten Verstimmbarkeit wegen „der Organisten Qual" waren.[2]) Silbermann, der ausgezeichnete Rohrwerke zu machen verstand, und seine Schüler im späteren 18. Jahrhundert bauten in ihren größeren Werken noch Posaune, Trompete, Klarine, Fagott, Schalmei (bei Silbermann „Chalumeau", das, was in unsern Orgeln die Oboe ist) und Vox humana. Während der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts traten die Zungenstimmen im deutschen Orgelbau noch mehr zurück,[3]) weil man auch in Hinsicht auf ihre Herstellung und Intonation die Kunst Silbermanns vielfach verlernt hatte. Jetzt kommen sie, ganz der Richtung der Zeit auf naturalistischen musikalischen Effekt entsprechend, wieder mehr in Aufnahme[4]) und werden von Spezialgeschäften fabrikmäßig in bedeutend besserer Qualität als früher

---

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. die „Universal Tabel, Darinnen der Unterschied und Namen, Wo nicht aller, doch der meisten Stimmen, so dieser zeit in Orgeln gefunden werden, begriffen", und Sciagr. Tab. XXXVIII. Fig. 8—23. Fast alle diese Stimmen waren auch z. B. in der Orgel zu Grüningen 1592 wirklich verwendet. Vgl. Werckmeister, Org. Gruning. rediv. 1705. § 3.

[2]) Vgl. Werckmeister, a. a. O. § 46 ein Verzeichnis solcher „verloschenen Arthen", und Orgelprobe 1716. S. 48. Es gingen über die Schnarrwerke Verse um wie: „Ein Regal ist zuweilen der Organisten Qual," oder:

„Schnarrwerk ist unterweilen Narrwerk;
Ist es aber rein und guth,
So erfrischt es Herz und Muth,"

und auf verschiedene derselben hat man sich wohl auch gar keinen Vers zu machen gewußt.

[3]) Noch 1875 projektierte der Orgelbauer Strobel in Frankenhausen für eine Konzertorgel von 46 kl. Stn. nur zwei Zungenstimmen. Vgl. Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 20. Anm. 2.

[4]) Nach einer Berechnung Philberts a. a. O. kommen gegenwärtig in Deutschland auf die Gesamtzahl der Stimmen eines Werks etwa 12 % Zungenstimmen, in Frankreich, wo die Orgel allerdings auch ganz den Charakter einer Blechmusik hat, nicht weniger als 33 %. Walcker hat in Riga bei 125 kl. Stn. 22 Rohrwerke, d. i. 17—18 %, in Ulm bei 96 kl. Stn. ebenfalls 22, oder nahezu 23 %; Schulze in Lübeck bei 80 kl. Stn. 12, oder 15 %; Ladegast in Schwerin bei 84 kl. Stn. 11, oder 13 %. Das ergiebt für die größten deutschen Orgelwerke einen Durchschnitt von 17 % Zungenstimmen, der sich aber für die kleineren bedeutend niedriger stellt.

gebaut.[1]) — Die Theorie der Zungenpfeifen, der physikalische Vorgang bei der Klangbildung in denselben ist noch nicht in allen in Betracht kommenden Beziehungen aufgehellt. Nach der traditionellen Anschauung würde der Ton in diesen Pfeifen dadurch entstehen, daß der durch den Stiefel zuströmende Wind das freie Ende der Zunge in vibrierende Bewegung setzt, die sich der Luft im Schallkörper mitteilt, und es giebt kaum ein Orgelbüchlein, das seinen Abschnitt über die Zungenstimmen nicht mit der Erklärung Heinrichs (Orgellehre 1861. S. 44): „Diese Orgelstimmen erzeugen den Ton vermittelst einer elastischen Zunge", oder einer ähnlichen beginnt. Auf der Grundlage dieser Anschauung haben die Orgelbauer sich gewisse Regeln und konventionelle Maße ausprobiert, nach denen sie diese Stimmen herstellen, und auch den allen Rohrwerken anhaftenden Fehler einer in den obern Oktaven abfallenden Tonstärke glaubte noch Töpfer dieser Anschauung gemäß durch die verhältnismäßige Vergrößerung der Zungenflächen beseitigen zu können. Neuere physikalische Forschungen[2]) haben jedoch ergeben, daß diese Anschauung falsch, daß „die Tonbildung der Zungenpfeife eine ganz andere ist, als man bisher annahm:" nicht die Zunge erzeugt den Ton, sondern der in das Mundstück einströmende Orgelwind, dessen Regulator die Zunge bildet. Untersucht man nämlich den von einem Mundstück mit aufschlagender Zunge (ohne aufgesetzten Schallbecher) hervorgebrachten Ton mit Hülfe Helmholtzscher Resonatoren, so zeigt sich, daß er starke Obertöne bis zum zwanzigsten hinauf enthält, deren dissonierendes Gewirre ihn scharf schneidend, schnarrend und unangenehm macht. Diese Obertöne entstehen durch zahlreiche scharfe Teilschwingungen, nicht der Zunge, denn sie macht nur einfache Schwingungen, sondern des Luftstromes, der heftige unregelmäßige Stöße erhält, weil die Zunge infolge des Aufschlagens innerhalb ihrer Hauptbewegung schnellere oder langsamere Phasen der Bewegung durchläuft. Helmholtz kam auf dem Weg

---

[1]) Den „Modernen" freilich genügt auch die jetzt häufigere Verwendung der Zungenstimmen in der deutschen Orgel noch nicht. Dienel, Die moderne Orgel 1891. S. 23 bemerkt mit Bedauern: „Die große Zahl wirklich edel klingender, die Orchester-Instrumente charakteristisch nachahmender, in allen Stärkegraden bis zur mächtig dröhnenden Tuba mirabilis gebauten Stimmen, die man in französischen, englischen und amerikanischen Orgeln findet und mit denen man die Wirkungen des Bläser-Chores im einzelnen wie im ganzen erreicht, fehlen leider zum größten Teile unsern deutschen Orgeln noch," und tröstet sich dann damit, daß „doch auch hier schon ein bedeutender Fortschritt sich zu zeigen beginnt." Wir haben also alle Aussicht, ebenfalls zur französischen Blechmusikorgel, die „die Orchester-Instrumente nachahmt" und „die Wirkungen des Bläser-Chores erreicht" zu gelangen. Ob das dann noch eine deutsche Kirchenorgel sein wird, ist aber eine andere Frage.

[2]) Vgl. Wilh. Weber „Die Theorie der Zungenpfeifen" in Poggendorffs Annalen Bd. XCII. S. 436 ff.; Helmholtz „Theorie der Luftschwingungen in Röhren mit offenen Enden" im Journal für reine und angewandte Mathematik. Bd. LVII, und „Einfluß der Resonanz in den Zungenpfeifen" in Die Lehre von den Tonempfindungen. 2te Ausg. 1865. S. 580—582; Allihn „Untersuchungen über die Zungenpfeife" in Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 289—313.

mathematischer Berechnung, Allihn auf dem des Experiments zu dem Resultat, daß der Schallkörper der Zungenpfeife als ein an der Spitze geschlossener (gedeckter) Kegel und diese „als eine Gedacktpfeife“ zu betrachten ist, „deren Spund unten liegt (im Mundstück) und die von der Spundseite aus angeblasen wird.“ Allihn sagt hierüber weiter:

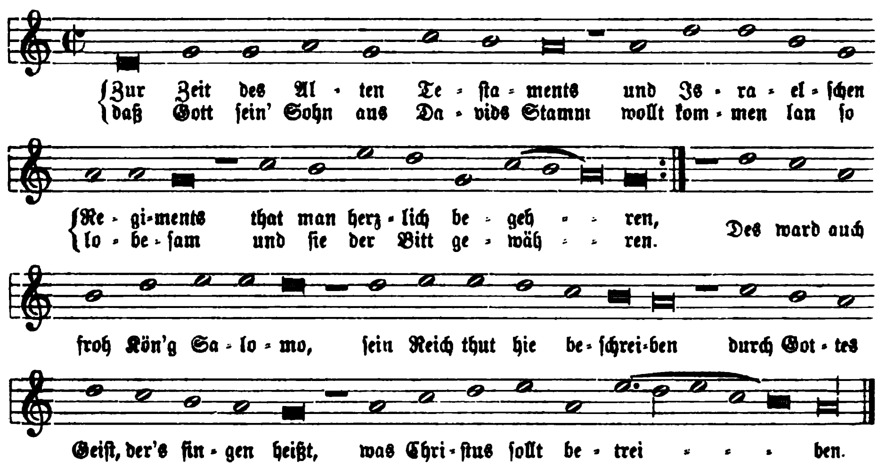
„Dies scheint ein Widersinn zu sein, da doch die Zunge offenen Raum giebt. Aber man erwäge, daß die Luftwelle, welche gegen die Zunge anläuft, entweder geschlossene Thür findet, so daß sie vor derselben sich verdichtet und umkehrt, oder daß ihr der Anblasestrom in Form einer Verdichtung entgegentritt. Beidemal aber bildet die Verdichtung den Spund. Die Zungenpfeife ist die Umkehrung der Labialpfeife. Die letztere bringt durch eine Reihe von Anstößen, welche durch das Oberlabium von dem vibrierenden Mantel eines Luftstromes abgeschält werden, die Luft an dem offenen Ende einer Röhre in Bewegung. Diese Bewegung setzt sich ins Innere der Röhre fort und bildet in der Gegend der Mitte oder des oberen geschlossenen Endes einen Wechsel von Verdichtung und Verdünnung. Bei der Zungenpfeife geht der Anstoß vom geschlossenen Ende aus und zwar nicht in der Form einer Bewegung, sondern einer Reihe in regelmäßiger Folge eingelassener Verdichtungen oder Luftstöße. Als Tonerzeuger steht die Zungenpfeife der Sirene nahe. Die Sirene erzeugt den Ton, indem eine durchlöcherte rotierende Scheibe eine regelmäßige Folge von Luftverdichtungen oder Luftstößen an die freie Luft abgiebt. Das gleiche thut die Zunge ohne Körper; nur daß hier die schwingende Zunge die Reihe der Verdichtungen abmißt. Wird diese Reihe von Verdichtungen in das geschlossene Ende eines Resonanzkörpers entlassen, so entsteht derselbe Wellenzug, wie in der Gedacktpfeife, nur daß der Beginn der Bewegung nicht am offenen, sondern am geschlossenen Ende der Pfeife liegt. Die Verdichtung durcheilt den Pfeifenkörper und setzt sich bis zum freien Rande desselben in Bewegung um. Während sich die Bewegung über die Gleichgewichtslage fortsetzt, läuft eine Verdünnungswelle in die Tiefe der Pfeife zurück. Diese Welle findet das Mundstück geschlossen und wird reflektiert. Der Moment des Gleichgewichts tritt ein, die Bewegung am obern Rand des Körpers richtet sich nach inwendig, eine Verdichtungswelle läuft in die Tiefe des Schallbechers. Diese Welle findet das Mundstück geöffnet, trifft aber auf den entgegenkommenden neuen Luftballen und empfängt von ihm den neuen Anstoß ... Die Annahme, daß die Zungenpfeife eine Gedacktpfeife umgekehrten Systems sei, ist so wenig als etwas Unerhörtes zu betrachten, daß man sich wundern muß, warum nicht schon längst das so Naheliegende erkannt worden ist. Eine Orchesterklarinette, eine Oboe, ein Fagott geben, wie jedermann weiß oder wissen kann, den Ton der Gedacktpfeife. Man nehme irgend eine Röhre an den Mund und gebe den tiefsten Ton, welchen sie hervorbringen kann, es ist derselbe Ton, welcher entsteht, wenn man die eine Seite zuhält und über die Öffnung bläst, also der Ton der gedeckten Pfeife.“

In der That werden allein, wenn man die Zungenpfeife als ein umgekehrtes Gedackt betrachtet, die bei ihr in Frage kommenden Erscheinungen der Tongebung erklärlich. Eine Reihe von Verdichtungen (Luftstößen), die durch die Schwingungen der Zunge abgemessen werden, dringen durch die Mundöffnung in den innern Raum des Mundstücks ein und erregen in der dort ruhenden Luft regelmäßige Schwingungen, d. h. den Ton. Die erregte Tonwelle läuft im Schallbecher auf und ab und erhält in diesem Resonanz; ihre Hauptschwingung verstärkt zunächst den Grundton, und die innerhalb dieser, dadurch daß sie in den konischen Körpern in einen

immer enger werdenden Raum zurückläuft, entstehenden Nebenschwingungen heben zugleich die entsprechenden Obertöne hervor, welche die bestimmte Klangfarbe jeder Stimme bedingen. Die Notwendigkeit konischer, resp. umgekehrt pyramidenförmiger Schallbecher für die Zungenstimmen ist zwar von der Praxis von jeher erkannt worden; aber in Bezug auf deren Mensuration ist man zu festen Principien auch heute noch nicht gelangt. Nur Silbermann kam darauf, den aufschlagenden Zungenstimmen Schallbecher von voller, d. h. von solcher Länge zu geben, daß deren Eigenton dem Ton des Mundstücks gleich war — der Höhe der im Mundstück erregten und im Pfeifenkörper laufenden Tonwelle entsprach — und zugleich im richtigen Verhältnis zum Eigenton der Zunge stand. So kam er zu seinen mustergiltigen Rohrwerken. Gleichwohl sind ihm im allgemeinen die Orgelbauer nicht gefolgt; sie bemessen die Schallkörper nach dem Eigenton der Zunge statt nach dem des Mundstücks, geben daher z. B. dem 16′ Ton nur Schallbecher von 12′, dem 8′ Ton solche von 6′ Länge u. s. w. und kommen so — um mit Heinrich zu reden — zu „Machwerken, die sich nicht einmal für den Leierkasten, noch weniger aber für die Kirche eignen," und „Schnarrwerke" im vollsten Sinne des Wortes sind. Es steht zu hoffen, daß die richtigere Erkenntnis der akustischen Gesetze, auf denen die Tongebung der Zungenpfeife beruht, auch da Wandel und Besserung schaffen und die Bauweise der Zungenstimmen endlich auf eine festere Basis stellen werde. — Wir beschreiben nun noch in thunlichster Kürze die einzelnen Teile einer Zungenpfeife. 1. Der Stiefel ist der unmittelbar auf dem Pfeifenstock der Windlade stehende unterste Teil. Er heißt bei den Metallpfeifen und aus Metall auch Fuß, weil er der Form nach mit dem Fuß der Labialpfeifen übereinkommt und wie dieser in das Pfeifenloch gesteckt wird. Für die Holzpfeifen ist der Stiefel eine Holzröhre von rechteckigem Querschnitt, ein viereckiges Holzkästchen, für die großen Pfeifen einzeln, für die kleineren auch für mehrere gemeinschaftlich als Stiefelklotz auf den Pfeifenstock aufgeleimt. Die Erfahrung hat gelehrt, daß auch der Stiefel für den Ton der Zungenpfeife akustische Bedeutung hat. In seinem Raum bilden sich ebenfalls Verdichtungen und Verdünnungen des Luftstromes, die, wenn sie im Verhältnis zur Schwingung der Zunge und der Welle des Schallbechers richtigen Rhythmus haben, zur Bildung eines kräftigen und schönen Tones ebenso mithelfen, wie sie im entgegengesetzten Falle diese störend beeinflußen können. Daher ist auch für den Stiefel eine bestimmte Mensur notwendig, die aber, weil derselbe mit den andern Lufträumen des Pfeifenlochs, der Kanzelle und des Kanals in Verbindung steht, nicht ein für allemal festgestellt, sondern nur auf dem Wege der Erfahrung ausprobiert werden kann. 2. Der Kopf wird bei hölzernen Pfeifen aus Hartholz, bei metallenen aus Orgelmetall, Blei, auch Messing hergestellt. Aus Holz hat er viereckige, aus Metall runde oder ovale Form mit einem Absatz, auf dem er im Stiefel aufsitzt. Ein größeres Loch, das durch den Kopf durchgeht, ist für die Spitze des Schallbechers, ein kleineres für die Krücke bestimmt. Der Kopf

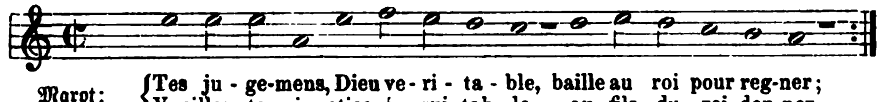
soll im Stiefel luftdicht stehen, entweder bloß auf seinem Absatz und durch das Gewicht des Schallbechers aufgedrückt, oder mit seinem untern, konisch geformten Teil in die belederte Auflagefläche des Stiefels eingreifend. Der Orgelbauer Haas schraubte ihn auch in den Stiefel ein; aber es wurde dies nicht praktisch gefunden, weil bei etwaigem Quellen die Schraube unbeweglich festsitzt. 3. Das Mundstück, nach seiner Form auch Kelle, Löffel, Schnabel, Rinne, und bei einschlagenden Zungen Rahmen genannt, ist eine Röhre von Metall, Messing, Holz, mit ovalem Querschnitt, an der die Auflagefläche für die Zunge ausgeschnitten ist. Die Zungenauflage wird für die größeren Pfeifen beledert, damit nicht Metall auf Metall schlage. Silbermann machte seine Mundstücke etwas konisch mit gegen den Schallbecher erweiterter Ausflußöffnung; später hat man sie oft zu flach gemacht, so daß sie zu wenig Windraum hatten; jetzt werden sie fabrikmäßig auf der Stanze hergestellt. — 4. Die Zunge ist ein viereckiges Messingblättchen von bestimmter Länge, Breite und Dicke, das so hart gezogen sein muß, daß es die nötige Elastizität oder Federkraft für seine Schwingungen gewinnt. Ehedem hatte die Zunge eine gestreckte Form und war nur an ihrem freien Ende aufgebogen; jetzt zieht man sie flach bogenförmig so, daß sie, wenn sie auf das Mundstück aufgeschraubt ist, an dem schwingenden Ende nahezu um die Schwingungsweite absteht. Die großen Zungen namentlich der einschlagenden Rohrwerke werden, damit sie nicht eine übermäßige Länge bekommen, am schwingenden Ende mit Blei beschwert. Auch die Zungen bilden jetzt einen speciellen Fabrikationszweig, und es ist namentlich die Firma Schiedmayer in Stuttgart, deren Zungen am meisten verwendet werden. Gieseke in Göttingen macht im Interesse eines weicheren Tones Zungen und Mundstücke aus Kupferbronze. 5. Die Krücke, Stimmkrücke ist ein entsprechend starker und harter Messingdraht, der durch den Kopf hindurch geht und mit einfacher oder doppelter Wendung gebogen die Zunge gegen ihr festliegendes Ende hin so auf die Mundöffnung drückt, daß ihr schwingender Teil, der durch Verschiebung der Krücke gekürzt oder verlängert werden kann, bestimmt abgegrenzt ist. Da die Krücke in Bezug auf Sicherheit und Leichtigkeit des Funktionierens manches zu wünschen übrig läßt, hat man sie neuerdings durch andere Vorrichtungen zu beseitigen gesucht. Vgl. den Art. „Schraubenstimmung". Bd. III. S. 260. 261. 6. Der Schallbecher, Aufsatz aus Holz, Orgelmetall, Zinn — neuerdings auch aus Zink und früher hie und da aus Messing — und umgekehrt konisch und pyramidalisch geformt, ist der Resonanzkörper der Zungenstimme fast ebenso, wie dies die Pfeifenröhre bei der Labialstimme ist. Während jedoch bei den Labialstimmen der Pfeifenkörper die Tonhöhe ganz allein, aber die Klangfarbe des Tones nur zum Teil bestimmt, ist der Schallbecher bei den Zungenstimmen wichtiger für die Klangfarbe als für die Tonhöhe.

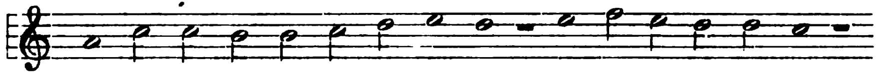
Zur Zeit des Alten Testaments, Choral. Dieses Psalmlied über den 72. Psalm samt seiner eigenen Melodie von Burkhart Waldis erschien in dessen „Der Psalter, In Newe Gesangsweise vnd künstliche Reimen gebracht ꝛc.“ Frankf. a. M. 1553. Bl. 120. Die Melodie heißt:



war aber in der älteren Zeit nur im G.-B. der Böhm. Br. 1566. 1580 und 1606, sowie in den Frankf. „Kirchen Gesäng“ von Zinkeisen 1584 und 1615 aufgenommen. Jetzt ist sie bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 411. S. 246 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 2 S. 1 wieder ans Licht gezogen.

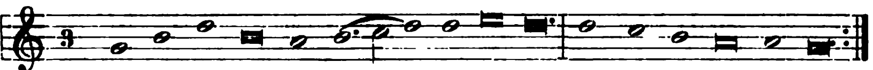
Zu Zion wird dein Nam erhoben, Choral. Johann Francks Loblied über den 65. Psalm brachte bei seinem Erscheinen in den „Geistlichen Kirchen-Melodien“ von Johann Crüger 1649 zugleich eine Melodie mit. Es war dies jedoch keine eigene, sondern eine aus dem französisch-reformierten Liedpsalter entlehnte Weise. Hier war sie in den „Pseaulmes cinquante de Dauid, Roy et Prophete, traduictz en uers francois par Clement Marot et mis en musique par Loys Bourgeoys, à quatre parties etc. Imprimé à Lyon chez Godefroy et Marcelin Beringen etc.“ 1547. Nr. 32 zum Psalmlied Marots über den 72. Psalm („Tes jugemens, Dieu veritable.“ Lobwasser: „Du wollst deine Gericht, Herr, geben“) erschienen. Als 1554 noch das Psalmlied Bezas über den 65. Psalm („O Dieu, la gloire qui t'est deué“ Lobwasser: „Auf, Sion, dir geschieht groß Ehre“) ans Licht trat, mußte sie zugleich diesem als Singweise dienen und ist mit ihm in der Folge bekannter geworden, als mit ihrem Originaltext. Die Übertragung dieser Melodie auf unser deutsches Loblied über denselben 65. Psalm, wie sie Crüger bewerkstelligte, war darum ganz naheliegend und angemessen. Diese Psalmmelodie, die ohne Zweifel Louis Bourgeois als Erfinder zugehört, ist:
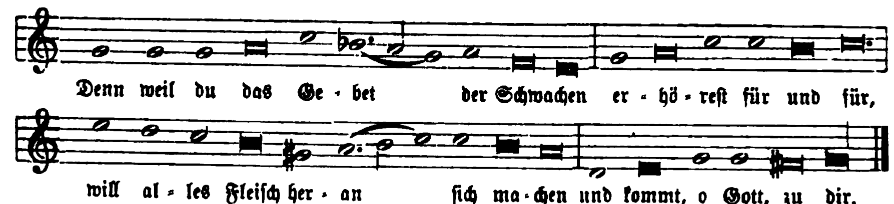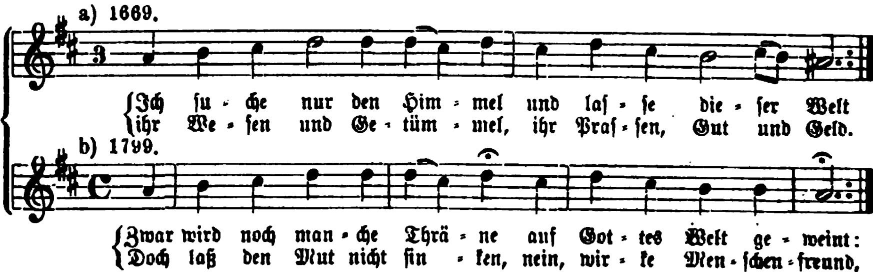






Unsrem Liede war sie zugeeignet im Berl. G.-B. von Runge 1653; in der Berl. Praxis 1653—1702; in der Frankf. Praxis 1662—1700 (1680. Nr. 388. S. 417. 418. 1693. Nr. 1017. S. 1168; im Lüneb. G.-B. 1686—1707 (1694. Nr. 88. S. 56. 57. 1695. Nr. 88. S. 80. 81); bei Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 396. S. 166. Die Gesangbücher der rationalistischen Zeit, wie z. B. das Zürcher G.-B. 1787. Nr. 235. S. 284. 285 und 1853. Nr. 243. S. 330. 331, das Pfälzer G.-B. 1823. Nr. 339. S. 351 u. a. verwendeten sie zu Gellerts Lied „*Nie will ich dem zu schaden suchen*", und die neueren, wie Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 197. S. 69; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 139. S. 112 und Volckmar, Hess. Ch.-B. 1865 („*Man betet, Herr, in Zions Stille*"); v. Tucher, Schatz II. Nr. 351. S. 198; Layriz, Kern III. Nr. 543. S. 104 haben sie den Liedern über den 65. Psalm von Lobwasser oder Franck wieder zurückgegeben. — Eine *eigene* Weise unsres Liedes von Christoph *Peter*, Andachts-Zimbeln 1655. S. 510 ist:

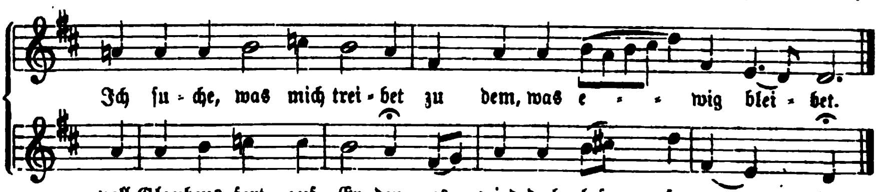




Sie stand bei dem Lied in Francks „Geistlichem Sion" 1674 und im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 423. S. 439. 440 und 1690.[1])

Zwar wird noch manche Thräne, Choral. Dieses in der rationalistischen Zeit beliebte Lied („Vervollkommnung") des Superintendenten H. G. Demme in Mühlhausen i. Th. war in dessen „Neuen Christlichen Liedern". 1799. Nr. 28. S. 41 der Melodie von Joh. Rudolf Ahle „Ich suche nur den Himmel" aus dessen „Zehn Neue Geistliche Arien." Mühlh. 1669. Nr. VII unterlegt. Mit dem Originaltext von Ahle war die Weise nur in Mühlhausen bekannt; mit dem Liede Demmes hat sie sich dann auch weiter verbreitet und ist mit demselben jetzt noch in Altenburg, Dessau und Rudolstadt im Gebrauch. Sie heißt: a) im Original bei Ahle, b) in vierteiligen Takt umgesetzt und verflacht bei Demme:
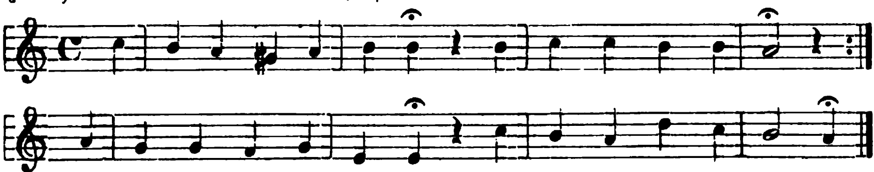




und ist in dieser letzteren Fassung im Altenb. Mel.-Buch 1815 und in Gerbers Hand-Ch.-B. 1871. Nr. 177. S. 143; bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 975. S. 428. 429; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 82. S. 33; Müller, Rudolst. Ch.-B. 1840. Nr. 126;[2]) Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 481. S. 404 (Hildburgh.
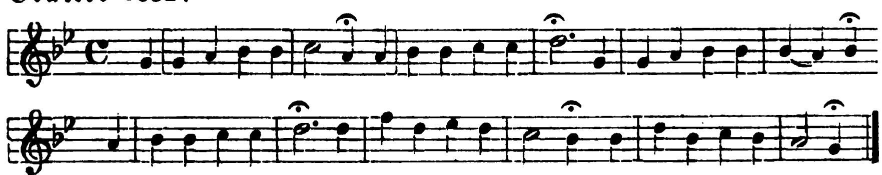
---

[1]) Eine zweite eigene Weise von Peter Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 566. S. 745 ist über diese ihre Quelle nicht hinausgekommen. Bei Zahn, Melodien III. Nr. 5935. S. 587 findet man sie abgedruckt.

[2]) Aus diesem Ch.-B. bringt sie Zahn, Melodien II. Nr. 4162. S. 621, ohne ihre Her-

Mel.-B.) u. a. — Eine zweite Weise zu dem Demmeschen Lied von Joh. Kaspar Rüttinger, Choralmelodien über hundert und neun Lieder des neuen Hildbh. G.-B.s 1808. Nr. 102, ist:



Auch sie hat Eingang gefunden bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 316. S. 178; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 485. S. 218; Hering, Allg. Ch.-B. 1825; in den Hessen-Darmst. Choralbüchern von Rinck 1814 und Thurn 1850; im Detmolder Ch.-B. von Dresel 1834 u. a. — Das Mühlhauser Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt 1834. Nr. 160 hat noch die dritte Melodie von B. Fr. Beutler 1832:
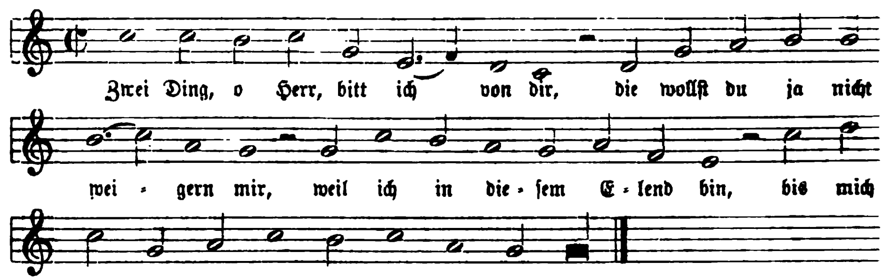


Zwei Ding, o Herr, bitt ich von dir, Choral. „Ein ander Gebete des alten Herren D. Pauli Eberi, aus dem 30. Cap. der Sprüche Salomonis," so hat Martin Moller, Medit. sanct. Patrum. 1584. Bl. 122 dieses bekannte Lied überschrieben; andere alte Gesangbücher brachten es anonym und noch andere unter dem Namen Ludwig Oelers. Doch ist des letzteren Autorschaft nur „schwach bezeugt und höchst unwahrscheinlich."[1]) Als Singweise war dem Lied von Anfang an der „Thon, Christe du bist der helle Tag" zugeteilt, und nach ihm, oder einer andern der zahlreichen vierzeiligen Melodien wird es auch heute noch gesungen. — Eine eigene Melodie, die man bis jetzt nur aus den „Geistlichen Liedern mit fünff Stimmen" von Eccard und Stobäus. 1634. Nr. 88 kannte und daher Johann Stobäus als Erfinder zuschrieb,[2]) während sie Zahn nun aus dem Eichornschen G.-B. Frankf. a. d. O. 1590. Bl. 209 (die erste Zeile schon aus einem Leipz. G.-B. von 1589) nachgewiesen hat, ist:

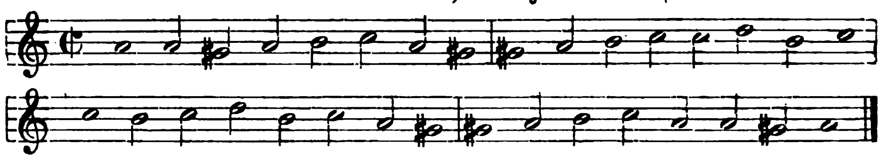
kunft anzudeuten und anscheinend dieses Buch als ihre Quelle betrachtend; allein sie steht hier bis auf einige Durchgangstöne wörtlich mit Demme übereinkommend.

[1]) Vgl. hierüber Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. II. Nr. 270 S. 493—495. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 8. S. 7. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 423. 424.

[2]) Noch Müller, Die musik. Schätze der Bibliothek zu Königsberg. 1870. S. 345. 346 zählt sie zu den „von Stobäus komponierten Liedern".
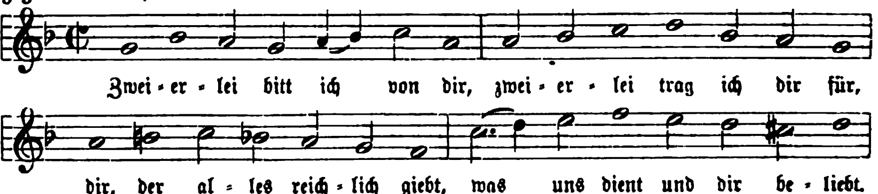


Sie ist durch Stobäus in Preußen bekannt, in den dortigen Mstr.-Ch.-BB. von Rascher 1751, Kirchhoff 1753 u. a. fortgepflanzt und noch bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. II. 1838. Nr. 88. S. 67 gedruckt worden. — Das Goth. Cant. sacr. II. 1648. 1655. Nr. 136. S. 533 brachte die zweite Weise:
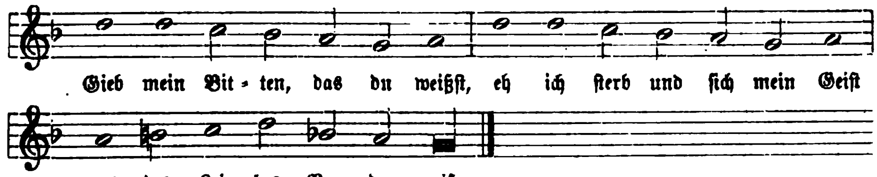


die auch Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 433 und König, Harm. Liederschatz 1738. 1767. S. 296 aufgenommen haben. Sie ist jedoch kein Original, sondern nur die Umbildung einer Melodie zu „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott", die aus dem Schulgesangbuch des Gymnasiums zu Görlitz: „Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis." 1599. Bl. 132 zuerst bekannt ist.[1]) Jetzt hat sie das Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 712. S. 271, aus Dretzel entnommen, unter dem Namen unsres Liedes nochmals in Erinnerung gebracht.

Zweierlei bitt ich von dir, Choral. Paul Gerhardts Lied über „Salomonis Gebet" erschien als eines seiner ersten schon in der dritten Ausgabe der Praxis piet. melica (1648). S. 402. Seine Melodie ist „Singen wir aus Herzensgrund" („In natali Domini"), welche ihm auch in der Berliner Praxis von 1666—1702 in der folgenden rhythmisch-eigentümlichen Fassung beigegeben war:[2])



[1]) Vgl. diese Originalweise bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 71. S. 31, der sie einem Leipz. G.-B. von 1603 entnommen hat, und bei Zahn, Melodien I. Nr. 424a. S. 123.
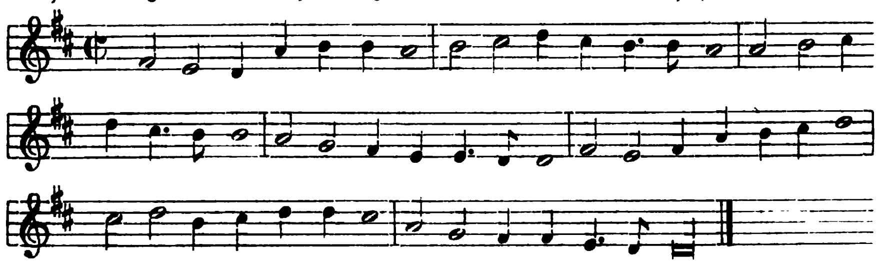
[2]) Es ist das also keine „besondere Melodie von Johann Crüger", wie Fischer, Kirchenlieder-Lex. II, S. 424 irrtümlich meint.



Gieb mein Bit- ten, das du weißst, eh ich sterb und sich mein Geist

aus des Lei- bes Ban- den reißt.

Eine eigene Melodie von Johann Georg Ebeling erhielt das Lied in dessen Gerhardt-Ausgabe „Das Achte Dutzet". 1667. Nr. 90. Sie heißt:



hat aber keinen weiteren Eingang gefunden.[1])

Zwingli, Ulrich, der schweizerische Reformator, nimmt in der Geschichte der Kirchenmusik die wenig beneidenswerte Stellung ein, eigentlich nur noch als Held der müßigen Anekdote von der singend vorgetragenen Bittschrift um Abschaffung des Kirchengesangs gekannt zu sein. Zwar ist die Ungeschichtlichkeit dieser Anekdote schon oft nachgewiesen worden, aber sie wird gleichwohl noch immer weiter erzählt und geglaubt.[2]) Es ist nun allerdings Thatsache, daß zur selben Zeit, da Luther einen evangelischen Kirchengesang begründete, Zwingli, obwohl er jenen, wenn auch nicht an Liebe und Verständnis der Musik, so doch an musikalisch-fachmäßiger Durchbildung übertraf, diesen Kirchengesang grundsätzlich und mit Bewußtsein aus seiner zürcherischen Kirche ausschloß. Diese grundverschiedene Stellung der beiden Reformatoren zum Kirchengesang ist nur aus ihrer ebenso grundverschiedenen reformatorischen Eigenart und Richtung zu erklären. Luther hatte sich an der Hand des

[1]) Friedr. Mergner, Paul Gerhardts geistl. Lieder in neuen Weisen 1876. Nr. 40 hat eine zweite neue Weise für das Lied gesungen; man findet sie, die für die häusliche Andacht bestimmt ist, bei Zahn, Melodien III. Nr. 4825. S. 204 mitgeteilt.

[2]) Noch Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. II. S. 4 erzählt sie und meint dazu, sie sei „nicht so unwahrscheinlich, als man sie neuerdings darzustellen versucht habe." Auch G. Weber, Zwingli. Seine Stellung zur Musik und seine Lieder. 1884. S. 37 hält sie für „ein Märchen, dem aber ein tieferer Sinn nicht abgesprochen werden kann." Vgl. dagegen Odinga, Das deutsche Kirchenlied in der Schweiz 1889. S. 11. 14. Der Vorgang wäre nur für Zürich denkbar, aber hier ist bis jetzt nicht die geringste geschichtliche Spur desselben aufgefunden worden. Reinkingk, Bibl. Policey. Frankf. 1663 verlegte ihn nach Basel, andere nach Bern. Aber ein persönliches Auftreten Zwinglis vor dem Baseler oder Berner Rate, und noch dazu in solcher Angelegenheit, muß sich schon der oberflächlichsten Betrachtung als unmöglich erweisen.

ihm vom alten Staupitz in die Seele gelegten Wortes: „Der Gerechte wird seines Glaubens leben" durch Sündenangst und Gewissenskämpfe zu der religiösen Gottes- und Weltanschauung durchgearbeitet, die im wesentlichen in der Formel von der „Rechtfertigung aus dem Glauben" und den mit ihr zusammenhängenden Gegensätzen von Sünde und Gnade, von Gesetz und Evangelium, von Glauben und Werken beschlossen ist. Dieses sogenannte materiale Princip der Reformation war für Luther der absolut feststehende Mittel- und Kernpunkt, um den sich nicht allein die Lehre seiner Kirche, sondern auch deren Kultuseinrichtungen so krystallisieren konnten, daß auch im äußeren nur das verworfen zu werden brauchte, was nicht „rein", nicht mit der heiligen Schrift vereinbar war. Zwingli dagegen war als Humanist durch klassische Studien und wissenschaftliche Forschung in der Bibel zu einer freieren und reineren religiösen Erkenntnis gekommen. Die Schrecken der Sünde hatten ihn niemals so erschütternd ergriffen, daß er die volle Bedeutung der freien Gottesgnade für das religiöse Verhältnis des Menschen zu Gott ganz zu erfassen vermocht hätte. So blieb er mehr auf der Seite der Gesetzesforderung stehen, stellte das sogenannte formale Princip der Reformation von der alleinigen Autorität der heiligen Schrift in den Vordergrund und mußte demgemäß alles abthun, was in der Schrift nicht ausdrücklich gelehrt war, vielmehr nur auf der Tradition der römischen Kirche beruhte, von deren Kultusgebräuchen er meinte: „Was schaden und abfüerungen von Gott us vilen der ceremonien bishar erwachsen sigind, wüssend alle glöubigen one zwifel wohl." Unter diesem Gesichtspunkt erschien ihm aber auch der Kirchengesang. Wohl wendete er sich in Hinsicht auf ihn zunächst gegen die katholischen Mißbräuche des Singens in einer fremden Sprache, die den Hörern und vielfach auch den Sängern unverständlich sei, sowie des Abthuns der liturgischen Gesänge ohne Andacht, allein um Lohnes willen und in der Meinung eines Verdienstes vor Gott — und kam dabei teilweise mit Luther überein. Aber Zwingli fand auch für die Berechtigung des gottesdienstlichen Gesanges überhaupt keine Schriftautorität; denn Schriftstellen wie Kol. 3, 16 erklärte er vom innerlichen Lobpreisen Gottes im Herzen, und namentlich Amos 5, 23 erachtete er gegen den Kirchengesang entscheidend.[1]) So kam er in den „Uslegen und gründ der schlußreden oder artikel," die er für die Disputation vom 29. Januar 1523 aufstellte, zu Sätzen wie: „Ware anbeter rufend gott im geist und warlich an, on alls geschrey vor den menschen" — „darnach brüelt der andacht nit vor den menschen, wie

[1]) Mörikofer, Zwingli I. S. 283 und nach ihm Dr. H. Weber, Gesch. des Kirchengesangs in der deutschen reformierten Schweiz 1876. S. 9 vermuteten, daß auch die Ansichten der Wiedertäufer auf Zwinglis Stellung zum Kirchengesang eingewirkt haben. Dabei wurde aber ein Brief des Wiedertäufers Goebel an Thomas Münzer, gegen dessen Bestreben, die Messe zu einem deutschen Gottesdienst umzubilden, gehend, irrtümlich als an Zwingli gerichtet angenommen. Eine Einwirkung von dieser Seite ist kaum anzunehmen, denn Zwingli stand zu den Wiedertäufern im schärfsten Gegensatz, und überdies verwarfen ja diese den deutschen Gemeindegesang nicht.

die unsinnigen buoler thuend; sondern er gat an sin stille; da kan er sich aller bast mit gott ersprachen: denn jn züscht nit gsicht, nit ghör von der guoten betrachtung ab" — „es ist wider aller menschen vernunft, daß man mög in großem getös und getön sinnig oder andächtig syn" — und rief zum Schluß aus: „Ade, min tempelgmürmel! bis mir nun nit schad! gut weiß ich wol daß du mir nit bist. Aber bis grüeßt, o frommes, inwendigs gebet, das vom gottswort erweckt wird im Herzen der glöubigen menschen 2c." — machte nicht nur den liturgischen Gesang verstummen, sondern nahm auch vom evangelischen Gemeindegesang Umgang: keine Stimme sollte fortan in seiner Züricher Kirche mehr gehört werden, denn die des Predigers. In der Folge freilich scheint dann auch Zwingli das Gefühl beschlichen zu haben, daß der Gottesdienst, so wie er ihn gereinigt und allein auf Gebet, Predigt und Abendmahl reduziert hatte, der Phantasie, dem Gemüte doch zu wenig Rechnung trage, daß ihm doch ein Element der Erbauung und religiösen Stimmung fehle. Er meinte in der „Action oder bruch des nachtmals" (vom April 1525): „Doch damit die sach nit gar dürr und rouw verhandlet und der menschlichen blödigkeit ouch etwas zuogeben wurde, habend wir söliche ceremonien, zuo der sach dienende, verordnet, die wir zuo geistlicher gedechtnuß des tods Christi, zuo meerung des gloubens und brüderlicher trüw, des menschen herz etlicher maß zu reizen, fürderlich und geschickt syn gemeint habend" — und probierte es mit dem Sprechen im Chor statt des Singens:

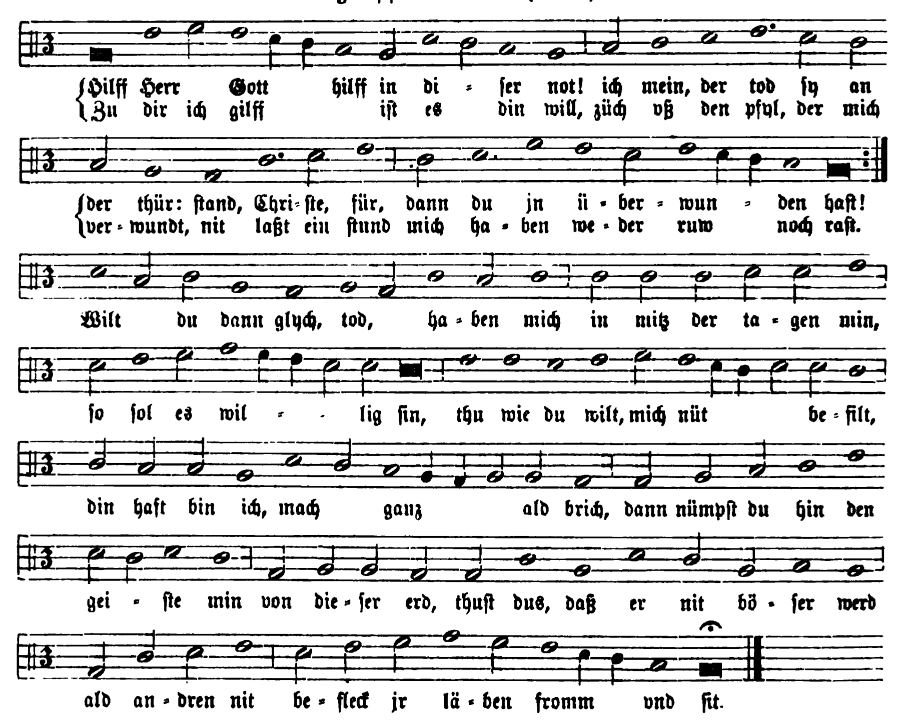
der Pfarrer: Ehre sei Gott in den Höhen
die Männer: Und Fried auf Erden
die Wyber: Den Menschen ein recht Gemüt 2c.

Aber es erwies sich dies Chorsprechen als ein mißlungener Versuch, der bald wieder aufgegeben wurde. Doch hat dieser Versuch zu der mehrfach und gerne ausgesprochenen Annahme geführt, Zwingli würde, wenn ihm ein längeres Leben beschieden und gestattet gewesen wäre, seine Kirche nicht nur fest zu begründen, sondern auch schön auszubauen, selbst noch zur Einführung des Gesanges in seinen evangelischen Gottesdienst gekommen sein.[1] Jedenfalls war er — gleich Luther, der die Mahnung, aus seinen Neueinrichtungen doch „ja kein nötig Gesetz zu machen, noch jemandes Gewissen damit verstricken oder fahen zu wollen," nicht oft und eindringlich genug wiederholen konnte — weitherzig genug, daß er an andern reformierten Orten, da man den Kirchengesang einzuführen bestrebt war, nichts dagegen einwendete, vielmehr erklärte: „in dem wir aber andrer kilchen ceremonien mee (als villycht jnen füeglich und zuo andacht fürderlich) als da sind gesang und anders gar nit verworfen haben wollend; dan wir hoffend, alle wächter an allen

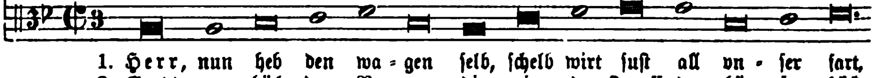
[1]) Mörikofer, a. a. O. II. S. 93—95 hält dies für sehr wahrscheinlich und Zwinglis liedmäßige Bearbeitung des 69. Psalms für eine Vorarbeit dazu. Auch Gust. Weber. a. a. O. S. 3 u. 38, Bächtold, Gesch. der deutschen Litteratur in der Schweiz 1892. S. 407 u. a. scheinen zu dieser Ansicht zu neigen. Dagegen meint Odinga, a. a. O. S. 10 es sei „doch sehr fraglich".

orten sigind dem herren zu buwen und vil volks zu gewünnen allweg geflissen."[1]) — Was noch Zwingli als Dichter geistlicher Lieder und als Sänger und Setzer von deren Melodien anlangt, so sind uns von ihm die drei folgenden Lieder und Melodien (seine vierstimmigen Sätze zu diesen sind nicht mehr vorhanden) erhalten, die nach dem Zürcher G.-B. von 1588 heißen:
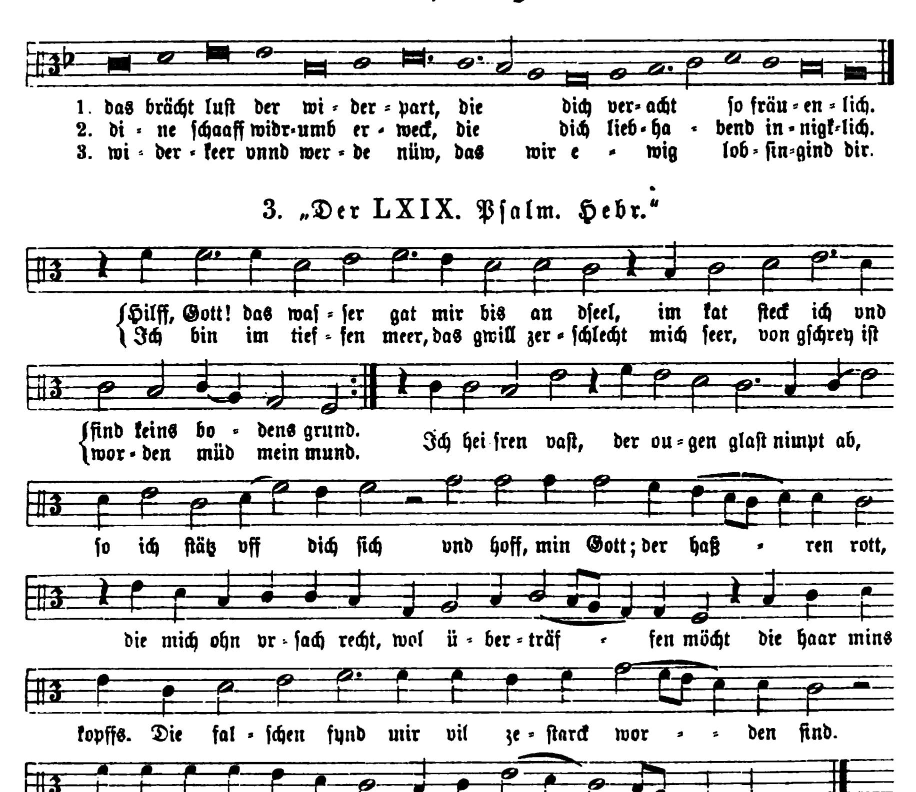
1. „Ein Christenlich gsang gestelt durch H. Z. als er mit pestilenz angriffen wart" (1519).



2. „Ein geistlich lied vmb hilff vnd bystand Gottes in kriegs gfaar" (1529. Kappeler Lied).



[1]) Schon Dr. Joh. Zwick in Konstanz hat denn auch in seinem G.-B. Zürich (1536). 1540 eine „Vorred zuo beschirm vnnd erhaltung des ordentlichen Kirchengesangs" geschrieben und in derselben mit deutlicher Bezugnahme auf Zwinglis Ansichten, dessen Entwürfe Punkt für Punkt eingehend widerlegt. Vgl. den Abdruck dieser Vorrede bei Wackernagel, Kirchenlied. 1te Ausg. 1841. S. 794—797.



Wie man ſieht, hat nur das zweite von ihnen wirkliche volksmäßige Liedform, während die beiden andern dem kunſtmäßigen Geſang zugehören. Es waren dieſe Lieder zwar in den reformierten Geſangbüchern des 16. Jahrhunderts fortgepflanzt und ſcheinen auch weiter verbreitet geweſen zu ſein,[1]) bleibend aber iſt keines von ihnen in den Kirchengeſang gekommen. Jetzt hat das neue Schweizeriſche Geſangbuch von 1890 durch die Aufnahme einer Bearbeitung ſeines Peſtliedes auch Zwingli in gebührender Weiſe wieder zu Ehren gezogen.[2])

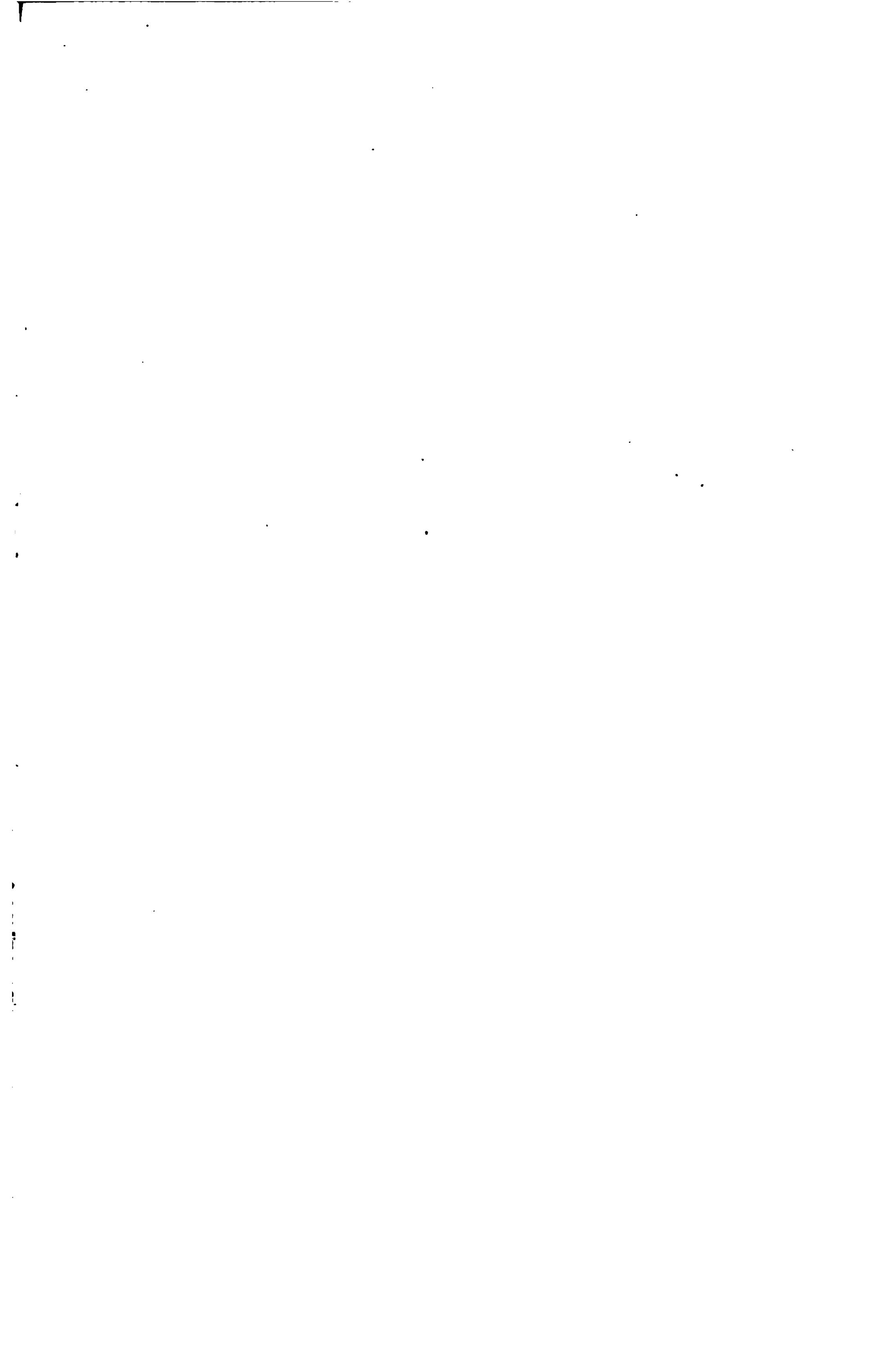
[1]) Wenigſtens bezeugte Heinrich Bullinger, der Nachfolger Zwinglis, in ſeiner Reformations-Chronik. ed. Hottinger und Vögeli 1834—1840. II. S. 18: „Und wie er die modos oder das geſang des ſines erſten liedts, das er hievor im 1519 iar machet vff die peſtelentz, alſo macht vnd componieret er ouch diſes liedli („Herr, nun heb ꝛc.“) mitt vier ſtimmen. Diſe lied wurdent hernach wyt vnd breit, ouch an der fürſten höffen, vnd in ſtetten von musicis geſungen vnd geblaſen.“

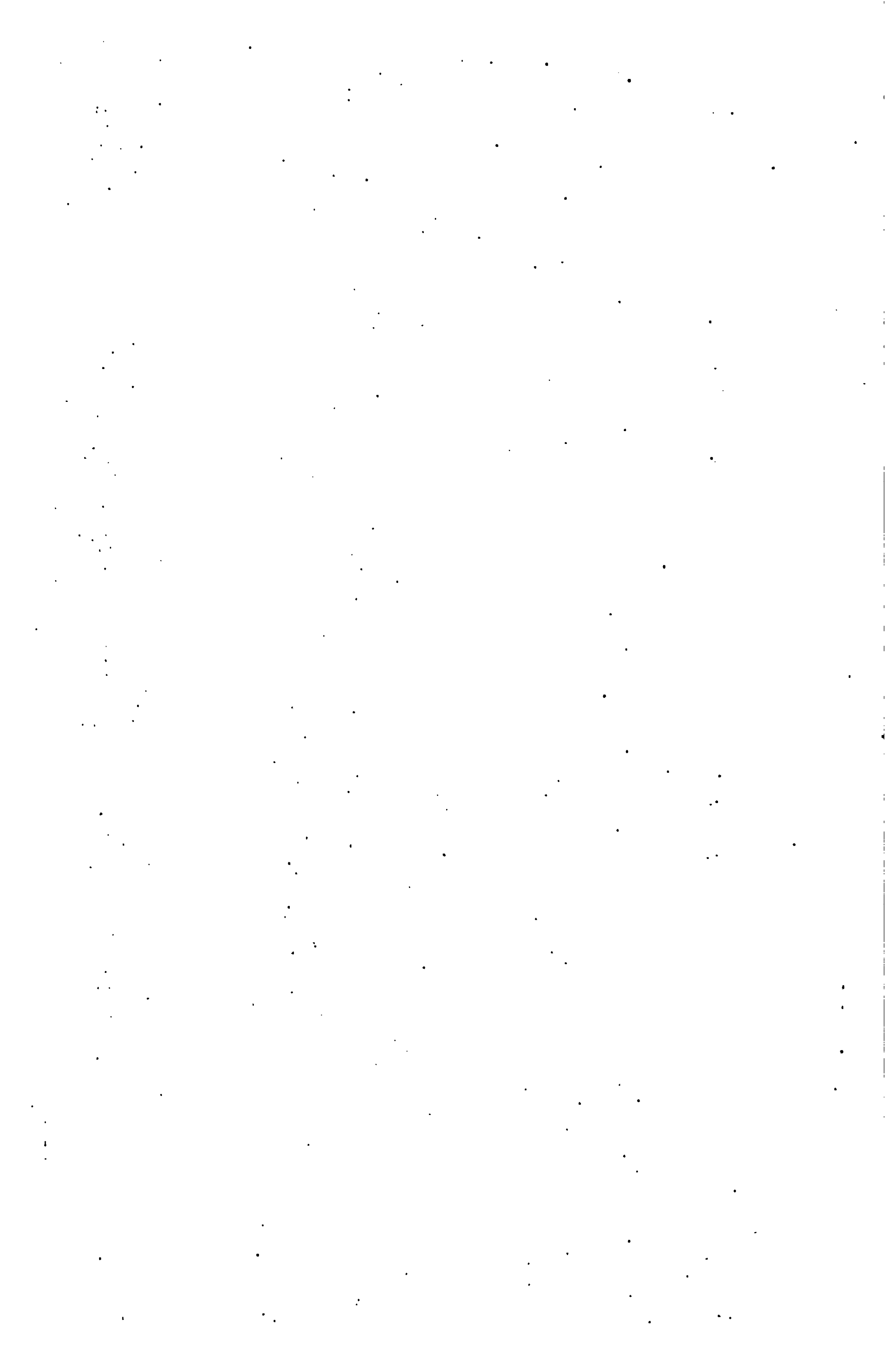
[2]) Die vollſtändigen Texte der Lieder Zwinglis vgl. man bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 551—553. S. 500—503. Das Peſtlied in der Bearbeitung Dr. Heinrich Webers — vgl. auch deſſen Kommentar. 1891. S. 258. 259 — wo dieſe Bearbeitung als „eine ſehr

Zyli, Dominikus, ein Schulmeister in St. Gallen, der 1533 beim dortigen Rat um die Erlaubnis einkam, „Psalmen, auch neue Gesäng aus dem N. T. trucken zu lassen und zu singen." Der Rat gestattete ihm, 10 Psalmen Davids und 3 Gesänge neutestamentlichen Inhalts, „die ihm die weigesten dunkend," zusammen zu stellen und zur Prüfung vorzulegen. Zyli verfaßte nun ein Gesangbuch, das — wenn Dr. E. Götzingers Annahme zutrifft, daß es das Büchlein „Hierinn sind begriffen die gemainsten Psalmen, ouch andere gaistliche vnd in der gschrifft gegründte Gsang, wie sy in etlichen Christenlichen gemainden, sonderlich zuo Sant Gallen, zuo lob vnd danck Gottes gesungen werdend ꝛc." ist, das um 1533 erschien und seine Lieder dem Augsburger Gesangbuch von Jakob Dachser (1533) entnahm — als das erste und älteste Gesangbuch der schweizerischen reformierten Kirche zu betrachten ist.[1]) Es enthält 27 Lieder, also doppelt soviel, als der St. Galler Rat erlaubt hatte, und wird in der Bibliothek zu Wolfenbüttel aufbewahrt.

getreue Übersetzung aus der schweizer-deutschen Sprache jener Zeit in die deutsche Sprache der Gegenwart" bezeichnet wird — steht im Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 259. S. 310. 311; es ist der Melodie „Wohlauf, wohlan zum letzten Gang" angepaßt. — Über die Melodien Zwinglis hat Gustav Weber, a. a. O. im Abschnitt „Zwingli als Musiker" S. 19 bis 31 (vgl. auch dessen Anhang S. 56—68) einiges Nähere beigebracht. In Bezug auf die dritte zu Ps. 69 sagt er S. 28: „Wir wollen nicht unterlassen, hier auf ein seltsames Zusammentreffen aufmerksam zu machen. In den 1562—1565 (dies ist jedoch unrichtig! vgl. unsern Art. „Waldis". Bd. IV. S. 38—40) geschriebenen Psalmen von Burcard Waldis finden wir zu Psalm 24 eine der Zwinglischen in den Hauptnoten entsprechende Melodie. Verglichen mit der festen Gliederung und sichern Führung der Zwinglischen erscheint die Waldissche wie das Nachlallen eines Kindes. Der Schluß ging ganz verloren, die Waldissche Melodie schließt mit a. Wahrscheinlich liegt hier eine freie Benutzung vor." Es braucht nun durchaus nicht bezweifelt zu werden, daß Waldis die Weise Zwinglis kennen konnte; aber eine genaue Vergleichung beider Melodien im Original ergiebt, daß wenn hier eine „Benutzung" vorliegt, es eben auch nicht zwei Melodien überhaupt geben würde, die „in den Hauptnoten" ganz voneinander unabhängig wären. — Das Kappelerlied und seine Melodie war in den Probedruck des Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 216. S. 237 aufgenommen; im G.-B. selbst aber mußte es, wie Dr. Weber sagt „aufgegeben werden, weil seine Stellung neben dem gewaltigen Lutherliede nicht günstig schien." Es war übrigens auch schon vorher bei Riggenbach und Löw, Ausgewählte Psalmen ꝛc. Basel 1868 wieder hervorgezogen gewesen. Vgl. auch Euterpe 1868. Nr. 6. S. 108.

[1]) Vgl. Götzinger, Gesch. des evang. Kirchengesangs in St. Gallen. 1870. S. 48. Odinga, Das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter. 1889. S. 16. 21. Bächtold, Gesch. der deutschen Litteratur in der Schweiz 1892. S. 411. — Das Büchlein ist beschrieben bei Wackernagel, Kirchenlied. Neue Ausg. I. S. 412. 413. Nr. LXii, aber auf die Zeit „um 1540" gesetzt. Über das Augsb. G.-B., dem es seine Lieder entnommen hat, vgl. Wackernagel, Bibliographie 1855. S. 122. 123.






EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 863 547

